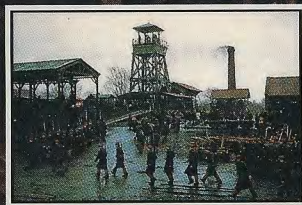


Desde que los Lumière filmaron a los obreros

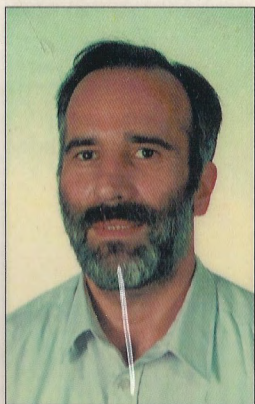
José Luis
Sánchez Noriega



**Nossa
y
Jara**
EDITORES

Madre Tierra

Prólogo de
Antonio Lara



José Luis Sánchez Noriega (Cantabria, 1957) es crítico de cine y televisión en revistas especializadas, donde ha publicado diferentes ensayos de análisis cultural.

Ha escrito los libros *La mirada oblicua* (Madre Tierra, 1993), *Cine en Cantabria* (Ediciones Tantín, Santander, 1994) e *Industrias de la conciencia y cultura de la satisfacción* (Ediciones HOAC, Madrid, 1995).

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

Desde que los Lumière filmaron a los obreros

*Desde que los Lumière
filmaron a los obreros*

El mundo del trabajo en el cine

Noriega y Jara Editores
"Madre Tierra"

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

***Desde que los Lumière
filmaron a los obreros***
El mundo del trabajo en el cine

Nossa y Jara Editores
«Madre Tierra»

Sanjurjo

Portada: Mariano García Moyano

© 1996 para esta edición:
José Luis Sánchez Noriega

Nossa y Jara Editores, S.L.
«Madre Tierra»
Parque Vosa, 12, Bajo.
Teléfono: 6143808
Fax: 6822443.
28933 Móstoles, Madrid.

I.S.B.N.: 84-87169-84-8
Depósito Legal: S. 102-1996

Impreso en: Imprenta «KADMOS»
Teléfs. (923) 21 98 13 - 18 42 24
SALAMANCA

ÍNDICE

	Pág.
Prólogo: El cine, espejo de la realidad y el trabajo humano	7
Introducción	11
El cine del trabajo y el mundo obrero	41
Clasificación alfabética de películas	357
Clasificación por directores	365
Clasificación temática	371
Clasificación cronológica	375
Clasificación por países	383
Referencias bibliográficas	394
Apéndice: Direcciones de interés	397

EL CINE, ESPEJO DE LA REALIDAD Y DEL TRABAJO HUMANO

Las imágenes en movimiento conquistaron, hace tiempo, una meta sagrada: reflejar la realidad aparente y los infinitos matices de la vida humana. Ese es el objetivo ideal, pero nunca se puede asegurar que esas huellas reconocibles impresas en celuloide traduzcan al cien por cien esa apariencia mágica. Sin embargo, con sus imperfecciones y carencias, el cine es —y continúa siendo, tras cien años de rodaje— el mejor instrumento inventado por los hombres para sorprender el flujo dinámico de la existencia. La cámara estática había llegado muy lejos en esa tarea, anteriormente, pero, cuando los Lumière y otros cientos de inventores ampliaron su radio de acción, rescatando unos segundos decisivos, maravillosamente encadenados, con asombrosa, exactitud, los hombres se dieron cuenta de las inmensas ventajas del nuevo sistema para preservar el movimiento y la duración. (Olvídemonos, por ahora, de los instantes preciosos que se pierden, entre fotograma y fotograma).

Ha pasado el primer siglo de este hallazgo providencial y, como resultado de una conjunción aparentemente casual, pero que es la consecuencia de billones y billones de acciones concatenadas, esta fecha ha marcado, asimismo, el final del segundo milenio de la civilización occidental y el comienzo del tercero. Que el cine se instale en ese gozne temporal, como signo de la potencia creadora de la humanidad, es algo gozoso y magnífico que nos llena, o nos debe de llenar, de optimismo, frente a tantos rasgos desesperanzados y terribles que muestran la radical estupidez del hombre.

En todos los países, con mayor o menor entusiasmo, en cada caso, se ha festejado el evento con mayor o menor solemnidad, como si esta madurez centenaria pudiera marcar, sin problemas, el paso de la barraca de feria y el café cantante a la Academia con mayúsculas. Al cine, esa consecuencia excesiva de un experimento de física recreativa, según la creencia dominante del primer siglo —o el invento trascendental que ha abierto las puertas de la percepción y del conocimiento más hondo, si admitimos la opinión de los entusiastas— todavía le queda mucho por andar, si hacemos caso de las palabras proféticas de Al Jolson en *El cantor de jazz* «No habéis visto nada, todavía», frente a todo lo que ha de venir. Esa imagen nostálgica y mitómana de un espectáculo hecho de sueños y aspiraciones imposibles, la más difundida y jaleada, se une, incomprensiblemente, a su capacidad cruel para describir lo más lejano y, a la vez, lo que está cercano a nosotros, lo grande y lo pequeño, sin la menor dificultad. El cine, con sus productos —esas películas aparentemente inocentes, que empezaron como hijas del cinematógrafo para acabar siendo *pelis*, en la jerga de nuestros hijos— ha permanecido engañosamente igual a sí mismo, encerrado en un formato universal que ha resistido, con inusitada terquedad, incontables transformaciones de los mercaderes y científicos, no siempre bien intencionadas ni inocentes.

Ese aniversario redondo y trabajoso, recordado en cientos y cientos de artículos, libros y opúsculos de desigual valor, al que se une este volumen que tienen ustedes en la mano, nos conduce a una cierta perplejidad, entre un pasado ambiguo (donde el acierto se codeaba con el error y la más estúpida reiteración) enfrentado a un futuro en el que la perplejidad y la imposibilidad de predecir cualquier cambio parece ser la nota dominante. José Luis Sánchez Noriega, en este libro magnífico, forma parte de los que confían en el invento y en sus posibilidades pasadas y por venir. No se conforma sólo con dar fe de sus aportaciones a la cultura, sino que intenta convencernos de que en él hay más, mucho más de lo que suponíamos. Si oponemos sus frases exactas y precisas a los comentarios anodinos de tantos expertos dudosos, aún brillan más sus opiniones porque nacen del trabajo humilde y duradero. Es un especialista anómalo, porque no se conforma con buscar la confirmación o el rechazo de sus puntos de vista iniciales, sino que procura transmitirlos, además, con la mayor exactitud y galanura literaria; en lugar de imponer sus puntos de vista, examina las creaciones cinematográficas, con sencillez y amor, para comprobar la verdad que se deriva de ellas, sin pretensiones trascendentales ni ambiciones excesivas, con la confianza puesta en los datos son sagrados y las opiniones mudables.

(Por supuesto, estas modestas reflexiones mías pueden ser dejadas tranquilamente de lado por los impacientes, en la confianza de que no se perderán nada importante, porque lo sustancial de este volumen son sus aportaciones, como suele suceder en la mayoría de los casos, en los que un prologuista de buena voluntad intenta vocear los méritos del texto principal, y sólo consigue, en muchos casos, dilatar el placer de su lectura).

Nuestro autor es ya un valor seguro en este tipo de investigaciones,¹ tan necesarias e infrecuentes en las que la disciplina es fundamental, aunque parezca más agradable el ensayo perezoso, iluminado, aparentemente, por el ingenio. Este otro tipo de investigaciones se presenta, quizás, con una apariencia demasiado seca, muy apegado a unos datos, estrechamente ligados a las hipótesis iniciales y a las consecuencias que se derivan de ella, pero, en realidad, pronto remonta el vuelo hacia un horizonte sin límites. Como buen cántabro, José Luis cree en la tarea bien hecha e ilusionada, y en sus libros brilla siempre el texto transparente y exacto, donde la lengua no sólo adquiere la necesaria corrección que nace del uso adecuado, sino que se plantea unas elevadas exigencias literarias.

No es fácil seguir la pista de un tema como «El trabajo en el cine», aunque la actividad cinematográfica sea tan laboriosa, lo que no quiere decir, sin más, que todas las películas muestren las trazas del sudor y de la energía humanas. Bastantes obras se esfuerzan en disimular, por el contrario, como si se tratara de algo vergonzoso, esos rasgos que atan los relatos filmicos a la vida normal, especialmente cuando subrayan la grandeza del esfuerzo de los hombres y mujeres de este planeta. A mí me parece que lo mejor de este libro, cuya lectura estoy importunando demasiado, es esa preocupación ética de nuestro autor parar mostrar la vinculación entre la dignidad y el esfuerzo, rescatando, aunque sea con el noble pretexto de la investigación cinéfila, la huella noble de la obra bien hecha, que pretende transformar la materia y humanizarla. El cine, que es tantas cosas a la vez, sirve también, gracias a su escritura limpia, como hilo conductor, para dignificar la existencia de este milagro técnico que sirve de testigo a algo tan noble y fieramente humano. Las imágenes animadas son un espejo de la realidad, y, además, nacen de

1 Recuérdese, sin ir más lejos, su magnífico libro sobre Mario Camus (*Cine en Cantabria*, Ediciones Tantín, Santander, 1994), otro gran cántabro dedicado al cine con dignidad y vigor siempre renovados.

esa construcción espiritual que se superpone a la naturaleza, de forma cuasi incomprensible. José Luis sabe bien que es así y procura demostrarlo con rotundidad, aunque muchos lo ignoren, porque esta cualidad para insuflar vida a una superficie ilusoria, donde se agitan colores, luces y sombras es uno de los fundamentos últimos de este instrumento tan maravilloso.

Antonio Lara

Catedrático de Comunicación Audiovisual.
Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid.

INTRODUCCIÓN

Las primeras imágenes con que nace el cine hace ahora cien años tuvieron como protagonistas a trabajadores que salían de una fábrica: *Salida de los obreros de la fábrica* (1895) de los hermanos Lumière. Pero sólo un año después, las primeras impresiones cinematográficas realizadas en nuestro país también se basaron en el mismo tema. Se trata de *Salida de los obreros de «La España Industrial»* (1896) rodadas en Barcelona por Fructuoso Gelabert, quien pasa por ser el auténtico fundador del cine en nuestro país, a pesar de que, como señala Pérez Perucha (en Martínez Torres, 1989, 20), en Valencia se presentó *La llegada de un tren de Teruel a Segorbe* el once de septiembre de 1896; o de que Eduardo Jimeno rodara, en octubre de ese mismo año, la que es considerada primera película española de la historia: *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza*.

Este siglo transcurrido desde el nacimiento del cine ha sido también el siglo de las luchas sociales por la emancipación de la clase trabajadora surgida con la industrialización que comienza a mediados del XIX. El cine no podía ser ajeno a las transformaciones que hay en el trabajo y que determinan cambios en la estructura social; como tampoco ha podido prescindir de la realidad dramática de épocas de paro, hambre y emigración, como han sido, singularmente, la crisis económica de los años treinta y la postguerra europea de los cuarenta y cincuenta.

Este libro se ofrece como una guía del cine del mundo del trabajo, lo que nos lleva a ver que ese mundo se vertebra en torno a los siguientes centros de interés:

- (a) paro-pobreza-lucha por la vida-emigración-desarraigo.
- (b) trabajo-reivindicaciones salariales-huelgas-revolución.
- (c) condición de trabajador-familia-vivienda-barrio.
- (d) trabajo alienante-problemas de pareja y convivencia familiar-deterioro del individuo.
- (e) reconversión industrial-paro-reciclaje-proletarización.

Es decir, que hablar del mundo del trabajo supone, inevitablemente, atender a cuestiones que afectan a la existencia completa de los individuos y las comunidades. Como se indica más adelante, los temas centrales serían el hecho del trabajo, el paro, la emigración, la pobreza y el hambre, los accidentes laborales y la seguridad en el trabajo, la toma de conciencia, la militancia obrera, la huelga y el sindicato. Pero esas cuestiones están relacionadas con otras por la lógica elemental de que el trabajador no es un ente de razón, sino una persona en un contexto social, que vive en un barrio, con una familia en la que se establecen unas determinadas relaciones, con unas necesidades, sueños o aspiraciones, dependiente del empleo en una empresa o de una tierra, poseedor de una cultura y una formación que dificultan o posibilitan la supervivencia en épocas de crisis, etc.

Lo esencial en la presencia cinematográfica del hecho del trabajo debería ser la representación del mundo del trabajo y de sus condiciones y luchas en relación con la vida cotidiana. Sin embargo no hay tantas películas que respondan a este núcleo, aunque muchas más de las que inicialmente pueda pensarse. Frecuentemente la preocupación por ese mundo se desliza hacia la politización (las luchas de los trabajadores como momento clave de procesos revolucionarios o de dominación capitalista) y hacia la total despolitización (la descripción individualista y dramatizada de la vida del empleado desprovista de una reflexión sobre la condición obrera). Deliberadamente hemos desechado —en la medida en que ello era posible— aquellas películas que pertenecen al *cine político* como género establecido y muy estudiado en el que hay muchos títulos en los que el hecho del trabajo o la condición de trabajador de los personajes tienen relevancia, pero que queda subordinado a una perspectiva distinta. Desde el otro punto de vista, el trabajador aparece en tratamientos y géneros cinematográficos en los que el hecho del trabajo resulta un mero contexto para historias de carácter épico, de aventuras, melodramáticas, etc. Piense el lector que, probablemente, la profesión más representada en el cine sea la de policía o detective y la de ganadero; pero estos empleos aparecen en filmes de cine negro o policíaco y en «westerns», donde muy raramente esas profesiones son tipos de trabajo para ganarse la vida y, en todo caso, el desarrollo de las mismas

queda supeditado a otros intereses narrativos. Por razones homólogas también hemos desechado, con escasas excepciones, películas que se inscriben en el género de la comedia. Nadie negará la capacidad crítica de ese tratamiento, pero los desarrollos del mundo del trabajo resultan insuficientes o poco satisfactorios, como la defensa de la emigración que se hace en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971).

Nuestra pretensión a la hora de escribir este libro ha sido la de contribuir a la celebración del Centenario del Cine ocupándonos de un tipo de películas que son esenciales a su historia, además de necesarias para comprender la Historia. Si sólo concibiéramos el cine como espectáculo, entretenimiento o indagación en los sentimientos humanos más arraigados en la afectividad, dejaríamos de lado todo el *cine social* —del que forman parte los filmes sobre el mundo del trabajo— y su prodigiosa capacidad para mostrar la sociedad de una época determinada y para hacernos reflexionar acerca del mundo laboral. Por ello creemos que este libro puede ser de ayuda para el conocimiento de la historia de los trabajadores en sus diferentes perspectivas.

Haciendo un somero repaso a estos cien años de cine, vemos que hay espacios y tiempos que han privilegiado la existencia de películas que se ocupan del mundo del trabajo.

Del *cine soviético* del primer tercio de siglo (vid. por ejemplo Porter-Moix, 1968) podríamos incluir muchas películas, porque el trabajo es un elemento central y abundan las descripciones de conflictos campesinos, de intentos de colectivización, de toma de conciencia de los obreros y de luchas laborales. Muchas de las películas de Pudovkin, Eisenstein, Dovjenco y otros podrían aparecer en esta selección, pero sólo hemos incluido unos títulos significativos, ya que se trata de un cine sobre el que se ha escrito mucho y, además de las enciclopedias y obras generales, existen abundantes publicaciones a las que puede dirigirse el lector; pero, sobre todo, porque el cine revolucionario se sitúa más en una perspectiva del cine político, todo un género establecido que, como queda dicho, se aleja de nuestro trabajo. Este cine fue fiel a la consigna del XIII Congreso del PCUS en 1928: «El Cine es el más importante de todas las artes y puede y debe desempeñar un gran papel en la revolución cultural como medio de educación generalizada y de propaganda comunista, para la organización y adoctrinamiento de las masas en torno a las consignas y tareas del Partido, para su educación artística y para su sana diversión y entre-

tenimiento». En los países del Este hay bastantes películas que, a lo largo de los años, tratan de reescribir la historia en clave de lucha de clases y que se inscriben en un tono de epopeya con valor didáctico.

El cine proletario alemán fue impulsado, en la década de los veinte y de los treinta, por el partido socialista y sus sindicatos afines, que habían fundado en 1922 el Volksbühne o cine del pueblo. Se distribuyeron películas soviéticas y se produjeron largometrajes de propaganda destinados a demostrar la necesidad de la lucha de clases como, por ejemplo, *Brüder* (Werner Hockbaum, 1929) que es la historia de una huelga de estibadores y la organización de la fuerza de la solidaridad obrera. Por su parte, el partido comunista había fundado con el mismo propósito la Prometheus Film GmbH y había creado la Weltfilm para formar a operadores al servicio de las organizaciones obreras.

El llamado cine social americano, que va desde finales de la década de los veinte hasta los años cuarenta, tiene la perspectiva de dramas individuales que casi nunca cristalizan en acciones colectivas estructuradas de tipo político. En la base está el individualismo y el meritaje, el hombre hecho a sí mismo («self-made-man») como modelo de una sociedad que entiende como real la igualdad de oportunidades. El mayor impulso de ese cine social está en la década de los treinta, cuando a raíz del crack de la bolsa de Nueva York se desencadena una crisis económica que provoca grandes masas de parados y, por otra parte, la política del «New Deal» de Roosevelt permite un leve giro a la izquierda. Sin embargo, la industria de Hollywood ha sido alérgica al cine comprometido y guionistas y directores se han tenido que contentar con reflexiones más de tipo sociológico que político. A ello contribuyó de manera notable el episodio histórico conocido como la «caza de brujas» en el que el Comité de Actividades Antiamericanas expulsó de Hollywood a cuantos habían militado en organizaciones de izquierdas o eran sospechosos de esta ideología. También hay que llamar la atención sobre el sindicalismo norteamericano, tan diverso del europeo, y las conexiones con organizaciones mafiosas —y los propios comportamientos mafiosos— que hubo en sus orígenes. Tras ese florecimiento de los años treinta las obras que se ocupan de esta cuestión son escasas, aunque numerosas debido a la enorme potencia productora de la industria norteamericana y en ellas prevalece, además de la cuestión sindical, la incertidumbre sobre el trabajo para los veteranos de la guerra mundial (años 45-50) y el hecho de la emigración de las minorías hispanas. Más recientemente, hay unas cuantas películas destinadas a mostrar el drama de la emigración y, en particular, la presión ante la frontera con México.

Monterde y Rimbaut (1980, 71) han establecido seis fases en el cine americano dedicado al mundo obrero: «entre 1910 y 1914 como reacción al auge de los movimientos sindicalistas, entre 1919 y 1923 en respuesta a la revolución bolchevique ante el temor de su expansión, de 1931 a 1941 en relación a la crisis económica y política de esa década (siendo el momento más ejemplar), entre 1942 y 1945 como incitación a la producción de guerra, en los años de la «caza de brujas» y la «guerra fría», y finalmente en el período 1977-80 como consecuencia de la grave crisis de determinados sectores industriales americanos (el automóvil sobre todo) y de un relativo despertar de los movimientos sindicales no integrados (especialmente en el campo de la minería)». No obstante lo dicho más arriba acerca del problema de los géneros, hemos incluido algunas películas a sabiendas de que la perspectiva de la comedia —y, en particular, de la americana— a la hora de señalar problemas referentes a las diferencias de clase, la pobreza, el paro o el trabajo es bien diversa del cine europeo. La ironía y el sarcasmo con que, por ejemplo, la comedia italiana de los setenta aborda los problemas del trabajo y la emigración están lejos de los finales conciliadores del cine de Frank Capra, Ernst Lubitch o Gregory La Cava. Pero sería injusto pasar por alto algunas de las obras de este género, realizadas a caballo entre los treinta y los cuarenta, en las que el contexto social de crisis económica, la denuncia de la especulación o el enriquecimiento rápido a costa del trabajo ajeno y las propuestas de solidaridad tienen interés.

En la Italia fascista no es posible el cine de preocupación social, pero el neorrealismo que surge tras la guerra mundial constituye, además de una de las grandes estéticas en la historia del cine, una de las cinematografías que más y mejor se ha ocupado de las cuestiones que afectan al mundo del trabajo. Lo ha hecho desde perspectivas muy diversas: en el neorrealismo coexisten el cine documental con el político, el melodrama ubicado en espacios laborales con el estudio psicológico de personajes mediatizados por las condiciones de trabajo... Ese impulso (social, ético, político) del neorrealismo llega hasta nuestros días. El cine de los sesenta y setenta abandona la estética neorrealista, pero abunda y desarrolla los presupuestos esenciales de la misma para ofrecer reflexiones y metáforas que sustituyen a las descripciones del pasado. En este sentido, ha sido el cine italiano quien ha ofrecido una perspectiva más completa sobre el mundo del trabajo, al presentar el problema de la tierra, el bandidismo, la emigración, la alienación, el trasfondo político, etc. y lo ha hecho desde géneros y tratamientos suficientemente variados, desde la dramatización y el realismo dramático al humor llevado a sus últimas consecuencias.

Por ello se puede decir que la cinematografía italiana es, en este sentido, la única autosuficiente.

El cine francés del Frente Popular liderado por el partido comunista hace encargos para apoyar sus propuestas políticas y utilizar las películas como propaganda electoral. Nuevamente esos años treinta son la ocasión para mantener esperanzas de cambio político. Con intervalos, este interés sólo cobrará nuevas energías en los 60-70. La década que comienza en la segunda mitad de los sesenta hay en Francia una eclosión de cine militante que tiene como fruto cientos de cortos y medimétrajes. Baste señalar como ejemplo estadístico que en un catálogo dedicado a este cine que contiene quinientos títulos de películas realizadas entre 1969 y 1975 aparecen treinta y ocho que se ocupan de la vida y las luchas de los trabajadores inmigrantes y treinta y siete sobre la lucha obrera en general (Hennebelle, 1976). También se trata de la cinematografía que más ha reflexionado sobre el hecho mismo del trabajo y su relación con la vida cotidiana, mostrando la alienación y sus consecuencias en la vida de los trabajadores, así como las salidas metafóricas o utópicas de la rutina laboral. El cine británico de los sesenta («free cinema»), tuvo interés en retratar los problemas sociales desde una perspectiva no tanto política o sindical cuanto de la clase obrera alienada en la sociedad de consumo que provoca la desideologización. Más recientemente, la personalidad de Ken Loach destaca en toda Europa como figura señera del cine social, como señalamos más adelante.

En Latinoamérica, es en las décadas de los 60 y 70 cuando tiene lugar un desarrollo importante de las cinematografías locales y una preocupación por la reflexión política y social desde y sobre la realidad del continente. En Brasil, el *cinema novo* propicia un cambio radical en el que el cine se pone al servicio de la realidad más cruda, mostrando las enormes contradicciones del país donde coexisten la riqueza de materias primas y la miseria de los desiertos, el campesinado empobrecido y los líderes sociales de carácter visionario, etc. En el Chile revolucionario de los primeros setenta hay un lote interesante de películas que se ocupan de las luchas obreras contemporáneas y del pasado, indagando en la historia con voluntad militante para sensibilizar acerca del cambio político que cristaliza con el triunfo del socialismo de Salvador Allende. La Cuba castrista no podía sino hacer un cine al servicio de la revolución, por tanto más que denunciar situaciones de injusticia, muestra pedagógicamente la posibilidad del cambio revolucionario y las ventajas de la nueva sociedad. En el cine latinoamericano el rasgo que más destaca es la violencia que aparece como representación máxima de los conflictos y como inevi-

table (?) punto de llegada a que se ven abocados en su desarrollo. Más aún, los propios creadores del *cinema novo* han teorizado y elaborado una «estética de la violencia» con valor para dar identidad a su cine.

En el caso de nuestro país, casi se puede hablar de una historia de desencuentros entre el cine español y la realidad laboral o los momentos históricos donde el mundo del trabajo ha tenido relevancia. Las películas de carácter social que se hacen en la primera mitad del siglo XX abundan en tratamientos melodramáticos y sentimentales; son historias casi *dickensianas* en las que las aproximaciones al trabajo y a la pobreza se hacen desde un paternalismo que mitiga todo conflicto. En el postfranquismo la comedia y las adaptaciones literarias predominan en un cine que no se ha preocupado del mundo del trabajo.

A lo largo de la República cobran fuerza los cineclubes, particularmente los creados por organizaciones de base y por sindicatos que proyectan películas —cine militante soviético— destinadas a la concienciación y educación política (Caparrós Lera, 1977, 53ss); durante la guerra civil, los sindicatos de espectáculos interesados en mantener los puestos de trabajo en el sector, tienen abiertos los estudios de Madrid, Barcelona y Valencia, y logran que continúe con cierta normalidad la producción, distribución y exhibición cinematográficas. En el conflicto armado las fuerzas republicanas —y en menor medida, el bando nacionalista— hicieron del cine un arma ideológica: así, la CNT-FAI realizó sesenta y nueve documentales y el partido comunista sesenta y cinco destinados a la propaganda.

Pero el cine español carece prácticamente de industria hasta después de la guerra civil. La fuerte censura y la inexistencia oficial de conflictos laborales determinan poderosamente que ni el trabajo ni mucho menos las reivindicaciones obreras o las propias organizaciones sindicales —al margen de las burocráticas y nulamente representativas del franquismo— puedan existir en las pantallas. Las dificultades de estreno y de censura de películas que tímidamente tratan de indagar en cuestiones laterales como la emigración interior o los problemas de la vivienda, como *Surcos** o *El inquilino**, ambas realizadas por Nieves Conde —un falangista hedillista y, por tanto, alguien del régimen— ponen de relieve los límites estrechos de lo que se puede hacer o decir. No obstante, en un tono de menor gravedad como es el de la comedia, se dan referencias indirectas; así, en el cine realizado por Pedro Lazaga en los años cincuenta «habita, ma-

yoritariamente, el excendente agrario transformado en un proletariado subempleado y cargado de ingenio para buscarse la vida en una España protoindustrial que todavía contempla el desarrollo capitalista como una quimera». (F. Heredero, 1993, 243).

Los intentos de neorrealismo español difieren de la perspectiva documentalística e ideológica que están a la base de esa estética de la postguerra italiana. En el mejor de los casos, se ofrecen historias ambientadas en una realidad de la clase trabajadora mayoritaria del país, como pueden ser *Hay un camino a la derecha*, *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar, 1950), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957), *Segundo López* (Ana Mariscal, 1952) o *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), entre otras, en las que los aspectos melodramáticos se superponen hasta ocultar, frecuentemente, el documento sociológico. Por el contrario, han abundado las comedias en las que estaba presente —de diversos modos y con perspectivas hasta contradictorias— el mundo del trabajo; nos referimos a películas donde las aspiraciones de la clase popular aparecen vinculadas a sucesos fortuitos, a tentaciones de delincuencia o a negocios con «suerte»: *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1955), *El gafe* (Pedro L. Ramírez, 1958), *El piyayo* (Luis Lucia, 1955) o *Historias de la radio* (J.L. Sáenz de Heredia, 1955). Pero también al cine desarrollista de los sesenta y setenta con títulos como *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), la ya citada *Vente a Alemania*, *Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), etc. donde la emigración, el trabajo doméstico y el resto de los temas son tratados «bajo un prisma de absoluto reaccionarismo y con todo tipo de coartadas moralistas, junto con unos módulos filmicos de gran sencillez y eficacia humorística» (Monterde, 1993, 39). Uno de los modos de expresar la necesidad de huir de la miseria y de triunfar en la vida —más que de obtener un trabajo digno— ha sido reflejado por el cine español en las historias de aspirantes a toreros, normalmente personas procedentes de la clase obrera más depauperada que ven en los ruedos la ocasión del éxito económico y del reconocimiento social sin otro requisito que el valor y el arrojo: *Mi tío jacinto*, *El espontáneo*, *Los golfos*, *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959) o *Torerillos* (B. Martín Patino, 1961).

A la hora de indagar en el pasado histórico, el cine del bandolerismo andaluz se decantó más hacia la aventura y el melodrama racial, con la excepción de *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1965). Los problemas del mundo obrero o del trabajo únicamente son la base o el marco para relatos que luego transitan por otros caminos; así, por ejemplo *Amanecer en puerta oscura* (José María Forqué, 1956),

comienza mostrando la realidad de las minas andaluzas en el siglo XIX explotadas por empresas extranjeras y donde los maltratos de los capataces a los mineros provocan una huelga; o *La cólera del viento* (Mario Camus, 1970), donde aparecen las tensiones sociales en el campo andaluz y un líder que despierta la conciencia de los campesinos y que por ello es perseguido por los hijos de un terrateniente, pero que, posteriormente, tiene un desarrollo cercano al «western». De igual modo apenas hay una indagación explícita de tipo sociopolítico en algunas de las más conocidas películas sobre la guerrilla antifranquista de los cuarenta y cincuenta, como *Huidos* (Félix Sancho Gracia, 1993) a pesar de que los protagonistas sean trabajadores de una cantera afiliados a la CNT que se levantan contra la ocupación fascista de la comarca; o en otros filmes —valiosísimos desde otras coordenadas— como *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977) o *El corazón del bosque* (M. Gutiérrez Aragón, 1978).

Algunas de las películas españolas que aparecen en este libro han sido seleccionadas no tanto por méritos propios cuanto por nuestra voluntad de indagar en la cinematografía más cercana. Apenas hay media docena realmente relevantes por tratar esta temática de modo directo. Sólo en *La aldea maldita*, *Las cartas de Alou*, *Doblones de a ocho*, *Con uñas y dientes*, *La piel quemada*, *Surcos*, *La venganza*, *La verdad sobre el caso Savolta* y, quizá, algún otro título se puede decir que aparece como cuestión central en el desarrollo dramático-narrativo el hecho del trabajo o de algún tema derivado del mismo. Hay lagunas importantísimas: no hay una sola película argumental española que trate la lucha sindical como tema central. Aunque es explicable que no haya sido posible durante el franquismo, tampoco en los veinte años transcurridos desde la abolición de la censura ha habido interés. Dejamos de lado la participación de sindicalistas en acontecimientos históricos, casi siempre de carácter violento, que ciertamente han recibido la atención de nuestro cine, desde *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1994) a *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), pasando por las películas de reconstrucción histórica como el cine practicado en Cataluña por Antoni Ribas (*La ciudad quemada*, 1976) y Jaime Camino (*Las largas vacaciones del 36*, 1975; *La vieja memoria*, 1977). Si bien es evidente que la censura franquista ha impedido cualquier argumento acerca de la lucha de clases y de la cuestión sindical en concreto, con la restauración democrática sólo en Cataluña —a excepción de *Con uñas y dientes*— se ha intentado un cine de reconstrucción-reivindicación histórica. Como tampoco hay un filme significativo acerca de la emigración española a Francia o Alemania, con la excepción de *Españolas en París* que transcurre por unos de-

roteros diversos del cine con preocupación social. La emigración interior aparece en escasos títulos; no hemos encontrado ninguna película significativa que se ocupe de los accidentes laborales. Del cine sobre mineros, casi un género con obras importantísimas en la cinematografía mundial, apenas si se puede citar en nuestro país *La guerra de Dios*, que más bien pertenece al cine nacional-católico. Pero aún parece una ausencia mayor el hecho de que en estos últimos años, cuando el paro se ha convertido en el principal problema social y político del país, el cine para nada se haya ocupado de mostrarlo.

Aunque en este trabajo nos ocupamos fundamentalmente del cine argumental, hemos seleccionado aquellos documentales que han tenido una difusión importante o que se han ocupado de un modo central de la cuestión que nos interesa. No obstante, de otros queremos dejar constancia. En la República hay que destacar los de Carlos Velo, *Almadrabas* (1935), dedicado a las faenas de la pesca del atún en las aguas gaditanas, o *La ciudad y el campo* (1935) sobre la apicultura. *Notas sobre la emigración* (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1959) fue rodado en Suiza y recoge el exilio económico de los años cincuenta. Tras recibir el premio de la prensa en el Festival de Moscú de 1961 fue secuestrado en un cine de Milán por un comando que empleó bombas de humo... (Herederó, 1993, 63); posteriormente, Esteva, uno de los representantes de la Escuela de Barcelona, rodó *Alrededor de las salinas* (1961). En los años del tardofranquismo se realizan clandestinamente, entre otros, *Proceso 1001*, sobre el juicio a los dirigentes de Comisiones Obreras; *Patiño* con imágenes de la huelga de la construcción en Madrid en la que murió un obrero; *El largo viaje de la ira* (Lorenzo Soler, 1970) sobre la inmigración andaluza en Barcelona; *Luchas obreras en España*, un mediometraje de una hora sobre los conflictos habidos en grandes empresas en 1973 (Hennebelle, 1976); y *Universidad 71-72*. Este impulso documentalista del cine alternativo llega hasta la década de los ochenta y es en Cataluña donde tiene su máximo desarrollo, con movimientos como la Cooperativa de Cine Alternativo (CCA) o el Colectivo de Cine de Clase (CCC). De este cine militante se pueden indicar los siguientes títulos: *Anticrónica de un pueblo* (Equipo dos); *Santa María de Iquique* (Lorenzo Soler, 1975); *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1975) una película patrocinada por las Asociaciones de Vecinos que muestra los problemas de los barrios obreros, habitados por inmigrantes, de Madrid; *El campo para el hombre* (CCC), *Advocats Laboralistes* (Pere Portabella, 1973), *Habitat* (J. Baca y T. Garriga, 1971), *Viaje a la explotación* (CCA) sobre el racismo y la explotación en el trabajo de los inmigrantes africanos en Barcelona, *Arrantzale* (Antón Mericaetxe-

barria) sobre el trabajo de los pescadores de bonito; etc. (vid. Pérez Ornia, 1976 y *Cinema 2002*, nº 61-62, marzo-abril, 1980).

En la actualidad vemos que el trabajo y los problemas de la clase obrera apenas aparecen como tales en el cine o representan un ínfimo porcentaje de los miles de películas que se estrenan anualmente. Las sucesivas crisis económicas y la reconversión industrial con las nuevas tecnologías informáticas y electrónicas apenas aparecen reflejadas en el cine o lo han hecho desde presupuestos dramáticos no realistas. Merece la pena destacar la figura del cineasta británico Ken Loach, un auténtico creador empeñado en luchar contracorriente y mostrar las condiciones de vida de los trabajadores a través de tratamientos que combinan el humor con la tragedia, la descripción neorrealista con elementos de comedia dramática. Pero fuera de esta figura, no existe ningún autor ni ninguna cinematografía que, como el cine social americano o el neorrealismo, focalice su atención sobre el hecho del trabajo.

Desde otro punto de vista, parece que la representación de la clase obrera y el cine social en general ha derivado hacia la plasmación de conflictos de derechos humanos y de marginación de minorías, con tratamientos frecuentemente sentimentaloides. Quizá el cine ha tomado nota de la nueva estructuración de las clases sociales donde la condición de trabajador o empleado abarca a estratos muy diferentes y ha tenido lugar una desproletarización del mundo obrero. Si nos fijamos en las películas realizadas en los últimos quince años vemos que de este universo temático del mundo del trabajo hay interés en mostrar la emigración y la marginalidad, incluso el propio trabajo; pero mucho menos la lucha obrera como tal. Sociológicamente parece que la clase trabajadora ya no es la mayoritaria en la sociedad europea. En los años ochenta las preocupaciones sociales del cine decrecen de un modo patente y, en comparación con la efervescencia de la década anterior, hay un cambio de tercio hacia otros compromisos, concretamente hacia ese cine de la marginalidad y los derechos humanos.

Se trata de películas que presentan: la lucha por los derechos humanos tanto propios como, lo que es más importante, ajenos, con el compromiso personal que eso supone; la búsqueda de la felicidad en una sociedad que maltrata, es decir, espacios y momentos de dicha con valor terapéutico para los individuos deteriorados en la raíz de su personalidad; la exposición de problemas irresolubles o definitivos (el «mal» en el mundo, en última instancia) y el ansia de felicidad y esperanza superadoras frente a toda impotencia; el derecho a

la verdad como bien moral por encima de la «conveniencia» personal, de la «razón de Estado» o, incluso, de la relación familiar (superar el chantaje afectivo); la integración social de personas con minusvalías o cualquier tipo de marginados sociales (insistencia que se produce en varios títulos de los citados); y el deterioro (físico, psíquico o moral) que puede sufrir la persona y que le marca en una sociedad competitiva, al tiempo que se plantea la «injusticia» de esa degradación; la asunción gratificante de la historia personal por encima de autorrecreaciones y culpabilidades que lleven al escepticismo y al nihilismo; la denuncia de políticas antihumanas (racistas y belicistas, sobre todo) por parte de los Estados, incluso de Estados democráticos en un momento de euforia conjuradora de enemigos; la exposición crítica de las condiciones de vida deterioradas de sectores sociales; la confianza en la capacidad de la amistad o el amor para transformar la vida de las personas, provocando en ellas experiencias de gratuidad, etc.

Pensamos en películas como *Hijos de un dios menor* (Randa Haines, 1986), *Arde Mississippi* (Alan Parker, 1988), *Creadores de sombras* (Roland Joffé, 1989), *Mi pie izquierdo* (Jim Sheridan, 1989), *Bienvenido al paraíso* (Alan Parker, 1990), *Rain man* (Barry Levinson, 1988), *A propósito de Henry* (Michael Caton-Jones, 1990), *Un mundo aparte* (Chris Menges, 1988), *La caja de música* (C. Costa-Gavras, 1989), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Agenda oculta* (Ken Loach, 1990) o *El niño que gritó puta* (Juan José Campanella, 1991), por poner algunos ejemplos de los últimos años.

Los grandes temas

Desde el punto de vista temático las grandes cuestiones que aparecen en el cine seleccionado son las siguientes:

1. **EL HAMBRE Y LA MISERIA.** En todos los relatos cinematográficos aparece una descripción de las condiciones de vida de los trabajadores como elemento esencial de denuncia y, en su caso, punto de partida para las transformaciones propuestas. El hambre y la miseria, la ignorancia e impotencia frente a los problemas son el punto de partida —y, a veces, de llegada, como en buena parte del neorealismo— para mostrar una realidad social lacerante. La falta de trabajo (el paro) o de un salario digno son la causa principal de ese empobrecimiento que sume a las gentes en la miseria material y moral. El hambre lleva a la degradación del individuo (alcoholismo, delincuencia) y del espacio familiar y afectivo en el que está arraigada

y se desarrolla su existencia. En el cine americano aparece con insistencia la crisis de los años treinta, tanto en películas de la época como en otras más recientes; y lo hace con diversos tratamientos, desde la comedia hasta el drama más realista.

2. **DEPENDENCIA DE LA NATURALEZA.** El vivir al día y la dependencia de la naturaleza en las profesiones de los trabajadores (campesinos, mineros, pescadores) son parte de la causa del hambre y la miseria. La tierra yerma del sur italiano, del nordeste brasileño o de las llanuras centrales norteamericanas agostadas por la sequía aparecen como una amenaza para la supervivencia de los hombres y las mujeres. En esa situación se suele subrayar cómo el trabajador está a merced de la tierra y de la naturaleza, abandonado a su suerte por los poderes políticos y económicos. Sobre esa tierra puede sobreenir el hambre con la falta de agua (el campo y la agricultura), pero también los accidentes (la minería). Cuando mayor es la dependencia de la naturaleza de las profesiones también es mayor la inseguridad en el trabajo, los riesgos para la salud y la falta de protección social frente a las crisis. A diferencia de los trabajos en la industria, los campesinos que aparecen en las películas son siempre pobres que pasan hambre en cuanto la cosecha se pierde por cualquier circunstancia.

3. **LA TIERRA Y LAS MINAS.** Parece que los dos espacios cinematográficos privilegiados a la hora de mostrar en las pantallas la dureza del trabajo, las condiciones inhumanas o los riesgos de accidentes son la tierra y las minas. La palabra *tierra* aparece como título en varias películas y se repite el enunciado posesivo «Esta tierra es mía» como afirmación de pertenencia o identidad y frente al temor a ser expulsado: en la película de Hal Ashby y otras que no hemos citado como *Esta tierra es mía* (Jean Renoir, 1943) y (Henry King, 1959). La tierra como espacio cinematográfico tiene, al menos, los siguientes tratamientos: (a) la tierra es el campo, la madre tierra nutritiva gracias a la cual todo ser humano puede alimentarse sin mayores mediaciones; aunque en época de sequía es la tierra árida que provoca la pobreza y el hambre; (b) la tierra disputada, sometida a un régimen de propiedad ajena que, con el arrendamiento, conlleva una carga añadida al trabajo y de la que son desahuciados los campesinos en las épocas de crisis; (c) la tierra es el espacio de las raíces del individuo, el lugar de origen del clan familiar, por ello la vinculación a la tierra es, también, vinculación a la familia entendida como núcleo de arropamiento frente a las inseguridades (*Las uvas de la ira*); y (d)

la tierra prometida es el lugar imaginario que mana leche y miel y colma las esperanzas de los emigrantes, de las gentes que se ven obligadas a dejar su país y sus raíces para tomar el camino lleno de incertidumbres y frustraciones.

Las minas son otro lugar propio del cine sobre las condiciones laborales de los trabajadores. Ello es así porque la mina resume muy bien la dureza del trabajo (suciedad, enfermedad, oscuridad, agotamiento físico), los riesgos mortales (accidentes frecuentes) y la solidaridad obrera (acción sindical de los mineros). A ello hay que añadir, como han observado Monterde y Rimbau (1980), que la mina y el pueblo minero forman una unidad completa y aislada; y que el núcleo familiar tiene un enorme relieve en el mundo minero; pero estos autores señalan que la preferencia temática sobre la actividad minera en el cine «responde a la perfecta adecuación que ofrece a la estrategia manipuladora» (ibidem, pág 71). Parece un juicio excesivo para un cine que ha sido capaz de crear toda una estética y ha revelado el mundo del trabajo como ningún otro contexto o espacio cinematográfico. Además de las películas de que hablamos en este libro (vid. **Clasificación temática**) y que tienen títulos tan significativos como *Borinage*, *Germinal*, *Odio en las entrañas*, *Le point du jour* o *¡Qué verde era mi valle!*, habría que añadir otros menos conocidos como los que señala Perron (1983) en su artículo, referido, sobre todo, al cine francés: *Le Porion* (Georges Champavert, 1921) y *Fumées* (1930) entre los más antiguos, pero también *Grisou* (Maurice de Cannonges, 1938) que es una película que plantea desde una óptica conservadora el envejecimiento de los obreros y la incorporación de la mujer al mundo del trabajo; o *La maison sous la mer* (Henri Caleff, 1946), un relato pesimista rodado en una mina de hierro en Normandía.

4. **EL HECHO DEL TRABAJO.** El trabajo es central en la vida de las personas y, como se suele indicar, estadísticamente ocupa una tercera parte de la existencia de los individuos. Que esta proporción no se traslade al cine tiene una lógica-ilógica: el cine se ha desarrollado más como espectáculo y como evasión —como expresa la recurrente fórmula «fábrica de sueños»— que como documento o recreación problematizadora de la realidad inmediata. Sólo en determinadas épocas, como queda indicado, los creadores cinematográficos han sido interpelados por esa realidad y no han sido capaces de volver la espalda. El neorrealismo de la postguerra italiana es el ejemplo máximo. Pero también sucede que, al margen de historias dramáticas en torno al mundo del trabajo (huelgas, situaciones de explotación, migraciones) el hecho mismo del trabajo, una fenomenología del traba-

jo apenas si está presente en una docena de películas significativas: *Tiempos modernos*, *Hombres de Aran*, *¡Viva la libertad!* y *El empleo* son algunas de ellas. En estos casos —y en otros como *Humano, demasiado humano*, la más emblemática del cine reciente— se trata de películas que hacen especial hincapié en la alienación, en el trabajo como actividad que, siendo necesaria para ganarse la vida, aparece desprovista de creatividad.

En el cine de los años veinte y treinta la dureza y la alienación del trabajo tienen como salida el alcoholismo, que hace estragos entre los obreros. En las películas con «historias ejemplares» se opone la respuesta solidaria de los trabajadores concienciados que luchan para cambiar las condiciones de vida a la de aquellos otros que ahogan sus penas en la bebida lo que suele conllevar la ruina del hogar familiar. Las virtudes cooperativas del trabajo aparecen en *El pan nuestro de cada día* (Vidor). En otro tipo de cine —del que *Bahía negra* puede ser un ejemplo— el trabajo aparece como una actividad casi lúdica, revestida del aura de la aventura. Menor peso tienen las películas de Claude Faraldo que, en una perspectiva utópico-libertaria sobre el trabajo, propician la ruptura total de la alienación y, de hecho, la negación del trabajo.

5. **EL PARO Y LA EMIGRACION.** El paro aparece en el cine seleccionado vinculado a épocas históricas y a hechos muy concretos: la crisis económica, la automatización de la producción y el empobrecimiento de la tierra debido a fenómenos naturales o al hecho del latifundio. El paro está provocado por la incorporación de máquinas nuevas capaces de absorber puestos de trabajo o de impedir que los trabajadores se adapten a los nuevos ritmos de producción (*Tiempos modernos*, *El empleado*, *N.P. Il segreto*); por la falta de desarrollo de una región (*Cuando esté muerto y lívido*, *Cristo se paró en Éboli*, *Hombres y lobos*); por la crisis concreta de una industria (*La crisis de Flint*) o por una circunstancia histórica en la que confluyen varias causas, como crisis económica, depresión postbélica, legislaciones y políticas de desprotección social, reconversión industrial, etc. (*Esa pareja feliz*, *Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo*, *El ladrón de bicicletas*, *Lloviendo piedras*; *Roma, ore undici*; *La tierra de la gran promesa*).

La emigración provocada por el hambre y la escasez, es decir, por la falta de recursos naturales o de empleo en la tierra de origen es muy frecuente en el cine que hemos seleccionado, en el que aparecen los siguientes momentos históricos:

(a) la gran emigración europea (italiana, centroeuropea y nórdica) a Estados Unidos en los comienzos de siglo (*Los emigrantes*, *La*

nueva tierra) que hace su contribución al nacimiento del sindicalismo norteamericano (*Joe Hill*);

(b) la América de los años treinta, tras la crisis del 29, origina una emigración desde las regiones dependientes de la agricultura a otras de economía más diversa, pero también desde las ciudades al campo, como muestran admirablemente *El pan nuestro de cada día* (Vidor) y *Las uvas de la ira*;

(c) los movimientos migratorios del nordeste brasileño que son huida sin destino de la sequía y del hambre, como muestra el novo cinema;

(d) las migraciones del sur de Italia al triángulo Milán-Turín-Génova o a países centroeuropeos en la postguerra están presentes en muchas películas: *El camino de la esperanza*, *Mimí metalúrgico...*, *Rocco y sus hermanos*, *Aventuras y desventuras...*,

(e) la emigración clandestina del Magreb y otros países tercermundistas a la Europa rica (Francia, Alemania, Suiza, países escandinavos); y, en paralelo, la emigración mexicana a Estados Unidos, están muy presentes en el cine contemporáneo, desde los años setenta hasta la actualidad.

En casi todos los casos se presenta el *éxodo rural* dentro de los diferentes países. La ciudad se ofrece como alternativa de una vida más digna para los campesinos empobrecidos por diferentes causas o como la ocasión para una mejora de las condiciones de vida.

Unido al hecho de la emigración están otras cuestiones como la marginación social, la tentación de la delincuencia, la xenofobia, el subempleo, etc. Desde la década de los sesenta, las películas que narran la emigración subrayan el carácter clandestino y la consiguiente criminalización de la búsqueda de trabajo, lo que obliga a aceptar empleos en peores condiciones laborales. También se hace hincapié en el contraste entre la cultura originaria de los emigrantes tercermundistas y la propia de los países ricos a los que llegan (*¡Alambrista!*, *Las cartas de Alou*, *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado*). El drama de la emigración es doble: por una parte está el punto de partida de la pobreza y la miseria que llevan a un camino incierto en busca de trabajo; pero, por otra, en el mejor de los casos, está el desarraigo y la pérdida de la cultura originaria, que es también pérdida de la identidad de las personas. En bastantes películas se subraya la decepción de la llegada a la tierra prometida y la traición a los sueños que alimentaron la marcha a manos de una realidad dura y traicionera (por ejemplo, *Pelle, el conquistador*). La condición de extranjero no es sólo un obstáculo inicial para conseguir un trabajo remunerado adecuadamente y no sufrir las marginaciones xenófobas,

sino una «tierra de nadie» en la que el individuo se encuentra instalado a su pesar y a merced de todas las crisis. Por todas estas razones, la temática de la emigración está muy presente en este cine y hasta le sobrepasa en el momento en que en las historias de emigrantes confluyen el drama social, la aventura, la utopía, el policiaco, la descripción sociológica, etc. por ello no es de extrañar que, en bastantes casos, se da por supuesta la causa de la emigración.

6. LA VIOLENCIA. En la clasificación temática que ofrecemos al final de este libro llama la atención la cantidad de títulos donde la violencia juega un papel relevante en el desarrollo dramático. Hay varias razones para ello: (a) los distintos tipos de violencia funcionan bien como mecanismos espectaculares y narrativos en las dramatizaciones de cualquier relato cinematográfico; es decir, las secuencias de explosión de la violencia sirven para vertebrar los guiones y proporcionarles las dosis de espectacularidad que requiere el cine comercial; (b) en el momento en que hay un protagonismo colectivo, necesario en buena medida para ocuparse de temática sociales (no-individuales), los enfrentamientos violentos resultan poco menos que imprescindibles para expresar el punto álgido de la representación de los conflictos; en este sentido (c) la realidad de las luchas obreras (huelgas, manifestaciones, pistoleroismo, etc.) ha sido una realidad violenta en sí misma y, por tanto, cualquier aproximación cinematográfica a la misma no ha podido soslayar ese hecho; y, también, (d) como ya queda indicado, algunas cinematografías, como el cinema novo brasileño, han teorizado sobre la estética violencia como expresión de la explotación y las injusticias, tanto en la recreación de sucesos históricos como en la ficción.

El riesgo de algunas películas ha sido que de tanto recrearse en la violencia han cambiado el registro, y lo que, en principio, respondía a un momento de una descripción sociológica o histórica ha acabado por convertirse en cine de género. Desde el punto de vista temático vemos que aparecen las cuestiones más diversas: la represión policial o militar de las manifestaciones obreras, la delincuencia como recurso desesperado frente a la pobreza y el paro, el bandolerismo y la guerrilla campesina, los accidentes laborales fruto del trabajo en malas condiciones o de estrategias criminales, el pistoleroismo empresarial para descabezar a las organizaciones sindicales, la guerra como telón de fondo ante la que los trabajadores han de tomar una postura, la acción de la mafia contra obreros y campesinos, las respuestas violentas de los trabajadores ante la violencia institucional, etc. Ante la guerra los trabajadores tienen el dilema de fabricar armas para mantener y

aumentar sus puestos de trabajo o ser solidarios con las voces pacifistas (*La verdad sobre el caso Savolta*) y han de dejar de lado diferencias de nacionalidad (*Carbón*).

En el cine sobre el trabajo y el mundo obrero que hemos seleccionado hay un peso considerable de las organizaciones mafiosas, tanto las de carácter sindical como la Mafia propiamente dicha. El sur italiano (Sicilia, Calabria, Nápoles) y Estados Unidos son los dos territorios en los que aparece el crimen organizado dispuesto a apoyar a terratenientes o a «proteger» a los obreros para que mantengan su puesto de trabajo (*El magistrado*, *Mimi metalúrgico*, *herido en su honor*, *Blue collar*, *F.I.S.T.*, *Hoffa*, *un pulso al poder*, *Última salida Brooklyn*, *Give us this day*, *Hay que quemar un hombre*).

7. LAS LUCHAS OBRERAS. La huelga y las luchas obreras tienen un tratamiento muy diverso. La acción de la huelga aparece como un momento del proceso revolucionario en el cine de los años veinte en la Unión Soviética, tanto en el realizado en esa época como en el posterior, pero referido a las dos primeras décadas del siglo. Junto al tratamiento habitual de las huelgas como medio para mejorar las condiciones de trabajo de los obreros y las reivindicaciones tradicionales, hay otro tratamiento, eficazista, en el que la huelga es el mecanismo con que se inicia directamente un proceso revolucionario destinado a la toma de poder. Los obreros son, entonces, la vanguardia a la que se suma el pueblo en la lucha contra las fuerzas armadas a las que se ha de convencer de que participen en la rebelión contra sus jefes y contra el poder constituido.

En el sindicalismo norteamericano tiene una visión muy crítica en las películas que hemos seleccionado. Básicamente hay tres tratamientos cinematográficos:

(a) las películas sobre los orígenes del sindicalismo norteamericano que muestran las primeras organizaciones a través de biografías de personajes comprometidos con un ideal (*Joe Hill*, *Esta tierra es mi tierra*) o de movimientos de izquierda (*The wobblies*, *Seeing red*);

(b) una visión positiva en las películas que narran los conflictos obreros y la creación o la potenciación del sindicato en un centro de trabajo. Algunas son producciones independientes (*Harlan County USA*, *La sal de la tierra*), mientras en casos contados se trata de producciones comerciales de éxito (*Norma Rae*, *Silkwood*);

(c) una perspectiva muy crítica con los sindicatos, considerados como organizaciones mafiosas que explotan a los obreros (*La ley del silencio*) o se benefician de los afiliados (*Blue collar*); o que mantienen liderazgos a base de conexiones mafiosas que potencian su

poder en la sociedad con un beneficio dudoso para los trabajadores (*FIST*, *Hoffa*).

Como puede comprobar el lector, el cine norteamericano aborda el sindicalismo desde películas que relatan itinerarios biográficos de personajes históricos («biopics») o de ficción. Este modelo permite hacer un cine que compatibiliza lo comercial con las pretensiones mensajísticas.

En las dificultades para que la huelga triunfe están la acción de los esquirols y de la policía o el ejército. Ambos aparecen como aliados naturales de los patrones. La huelga es percibida por los dirigentes políticos, policiales o militares como una alteración del orden; con mucha frecuencia la acusación que se hace a los obreros es la de estar manipulados por ideologías izquierdistas y son acusados de antipatriotas o de querer arruinar el país. En el fondo, una de las cuestiones más recurrentes en estas películas es el reconocimiento del derecho a la huelga y a la manifestación de protesta por las condiciones laborales (*Daens*, *Harlan County USA*, *La huelga*, *Norma Rae*, *La sal de la tierra*; *Todo va bien*). Unido al hecho de la huelga está la toma de conciencia del trabajador; la transformación de la pasividad o la impotencia en una lucha solidaria (*Aurora de esperanza*, *La clase obrera va al paraíso*, *Days of hope*, *El fin de San Petersburgo*, *Kuhle Wampe*, *La madre*, *Metello*, *Mis universidades*, *Norma Rae*, *El puente*, *Ya no basta con rezar*). Esa transformación tiene dos virtudes para el cine: resulta muy didáctica para el cine militante que ofrece modelos de compromiso social para el espectador, al mismo tiempo que hace homenaje a personas que consagraron su vida a la lucha laboral; y, por otra parte, toda biografía de transformación radical tiene garra dramática en el relato cinematográfico, ya que el progreso narrativo resulta más espectacular cuando se basa en una evolución profunda de los personajes.

8. LA VIVIENDA. Ha sido el neorrealismo italiano quien mejor y con más insistencia ha expresado uno de los problemas fundamentales —además de permanente a lo largo de todo el siglo— de la clase trabajadora: la vivienda. La carencia de vivienda propia agrava los problemas de los trabajadores que pasan por una racha difícil o están en paro; en varias películas aparece la amenaza de desahucio como una de las lacras mayores, tanto por la falta de pago y por las condiciones leoninas de los arrendamientos como porque las viviendas son propiedad de las empresas para las que trabajan los obreros y, cuando son despedidos por una huelga, han de abandonarlas. Curiosamente, en una cinematografía que tan poca atención ha dedicado

a estas cuestiones como la española, aparecen en los años cincuenta varias películas donde el problema de la vivienda se manifiesta con bastante fuerza, como en *El inquilino*, *El pisito* y, en menor medida, en *Surcos* y *Esa pareja feliz*.

9. *LA VIDA COTIDIANA*. Particularmente el cine de los años setenta ha reflexionado sobre la relación del trabajo con la vida cotidiana de los trabajadores. Ello tiene interés porque, además de que resulte más comercial unir los procesos sociales con los personales de índole familiar-afectiva (caso de *Norma Rae*), constituye un acierto la perspectiva antropológica que es capaz de ubicar el trabajo formando parte de la vida de la persona, en interrelación con su ocio, sus relaciones de pareja, etc. Quizá sea el cine francés de los setenta quien mejor ha mostrado esa interrelación entre el trabajo y la vida cotidiana, desplazando —muy en consonancia con el espíritu de mayo del 68— la perspectiva social de la cuestión laboral hacia la individual-familiar.



El director británico Ken Loach

Estética, producción y distribución

Desde el punto de vista del lenguaje y la estética cinematográficos en las películas que se ocupan del trabajo hay apuestas e intereses distintos y hasta contradictorios. El *cine militante*, es decir, las películas creadas desde apuestas políticas o sociales que son previas y se sobreponen al hecho cinematográfico, ha tratado, por distintos medios, de elaborar una estética alternativa al cine comercial. El objetivo último de concienciación y movilización resultaba incompatible con el espectáculo cinematográfico asociado al disfrute del ocio consumístico. Es el caso de la vanguardia soviética: al mismo tiempo que introduce elementos que han pasado a formar parte de la narración cinematográfica, tiene voluntad de crear un lenguaje específico para la temática de emancipación popular. Dziga Vertov y los otros grandes nombres crean un cine didáctico (militante, panfletario) que trata de abrir los ojos de la gente y mostrar la verdad de transformación social. Crea «antiespectáculo» con el protagonismo de las masas y busca la emoción con la épica de gestos heroicos que plasman los ideales revolucionarios. Pero también en el cine de los setenta hay muchas muestras de esta perspectiva militante que, en los casos más radicales, renuncia a toda comercialidad en función de la pureza de la creación, desde el supuesto incuestionado de que la estética determina fatalmente la ideología. En el extremo opuesto, los autores que se enmarcan en el cine industrial o comercial —sobre todo en Estados Unidos— se han situado en las convenciones de género hasta el punto de que el producto comercial acaba ahogando a la película como mensaje, como comunicación capaz de decir algo significativo a alguien (*Hoffa*, *Tallo de hierro*); es decir, sacrifican la narración a unas rutinas productivas de probada comercialidad.

En medio están quienes han puesto la estética al servicio de la narración; es decir, quienes han utilizado los elementos de la creación cinematográfica en función del tema y el talante necesario para los relatos sobre el mundo del trabajo. Así, por ejemplo, cuando Vittorio de Sica se niega a que Cary Grant protagonice *El ladrón de bicicletas* es consciente que le resta comercialidad a su película, pero ello es necesario desde la perspectiva realista-documental que quiere imprimir a su proyecto. De hecho, el neorrealismo crea una estética innovadora a fuerza de indagar en la realidad inmediata, no desde presupuestos ideológicos sino cinematográficos o, como mucho, sociológicos; en él conviven distintas tendencias y los grandes autores abandonan esta estética a medida que la realidad de la miseria y la

lucha por la vida en la postguerra italiana van dando lugar a otras formas de vida, donde los conflictos quedan mitigados. Pero, en todo caso, no se trata de un cine que renuncie a la difusión masiva o a la carrera comercial, sino que la compatibiliza con unos presupuestos que, en rigor, son más éticos que ideológicos.

El impulso documentalista —filmar la realidad misma con la mínima intervención del cineasta— está a la base de todo el cine preocupado por la transformación social. Ya sabemos que la realidad nunca es inocente y que no existe sino en la medida en que es construida por la percepción humana. Pero la pretensión realista es necesaria no sólo en el cine militante, sino en cualquier película que trate de reflejar el hecho del trabajo. Por ello se emplean técnicas propias del documental (cámara en mano, escenarios naturales, etc.) en los filmes-denuncia y en todas las películas de cine social. El mismo John Ford se acerca a este género en cuanto trata de reflejar las condiciones de vida de los mineros o de los campesinos depauperados por la crisis económica. Ni que decir tiene que hay multitud de cortometrajes documentales con esa pretensión de denuncia. El primer momento revolucionario de este cine es la descripción minuciosa del trabajo y las condiciones de vida, hecha sin aparente intervención del cineasta que se presenta como testigo.

Esta pretensión documental está ya en la escritura del guión para la que se hacen encuestas o indagaciones previas destinadas a recoger testimonios reales, auténticos, que luego son incluidos, fielmente o transformados, en la estructura narrativa (*Manos sobre la ciudad*). También hay que destacar el hecho de que en buena parte de las películas los protagonistas no son actores profesionales, sino personas que han vivido las mismas o similares experiencias a las mostradas en la ficción cinematográfica (*El ladrón de bicicletas*, *La sal de la tierra*, *La tierra tiembla*). Esta voluntad documentalística del cine que se ocupa del trabajo y de la vida de los trabajadores no siempre tiene los resultados apetecidos —lo verdadero en la realidad puede no ser verosímil en el arte— pero es un medio de evitar la espectacularidad inherente a la conversión de historias de dolor o miseria en celuloide listo para ser disfrutado una tarde de fiesta en cómodas butacas.

Una de las cuestiones más debatidas ha sido si la dramaturgia melodramática no era incompatible con el cine como documento. Los nombres más representativos del cine militante han rechazado cualquier concesión al entorno sentimental de los protagonistas de las historias «sociales»; incluso la inmersión del sujeto en la colectividad y la coexistencia de los intereses personales y los comunitarios

parecía lo más deseable y hasta imprescindible en este cine. Sin embargo, el neorrealismo, que ya puso en cuestión esta perspectiva, ha sido valorado posteriormente. En los setenta, algunos cineastas franceses y latinoamericanos y el alemán Volker Schlöndorff valoran el melodrama como estructura compatible y hasta posibilitadora de un cine comprometido, en cuanto la descripción documental y la voluntad sociológica no deben oponerse a historias de amor y pasiones. Es más, la privacidad y el mundo de los sentimientos parecen elementos necesarios para comprender la realidad de los protagonistas del cine del trabajo y de las luchas sociales, al margen de que los dos mundos coexisten y se implican mutuamente en los sujetos.

Por lo que se refiere a la producción, ya algunas apuestas estéticas mencionadas (elección de actores, localizaciones, documentación para el guión) condicionan la puesta en marcha de los proyectos. Pero la cuestión central es que el cine social más comprometido no ofrece demasiado interés a los grandes estudios, por lo que tiene que ser financiado mediante donaciones de fundaciones y organizaciones humanitarias, la creación de cooperativas (*La caza trágica*, *Un lugar en el mundo*, *Tierra de España*) o con financiación pública (cine soviético, cine subvencionado por las televisiones estatales en Europa). Hay casos en que los meses o años transcurridos desde que se inicia un proyecto hasta que se logra estrenar en las salas la película acabada son extraordinariamente elocuentes. Algunas películas que aparecen en esta selección —las más antiguas y buena parte de los documentales— no han conseguido ser distribuidas comercialmente o, junto a una exhibición convencional, han disfrutado de proyecciones en centros culturales, ateneos obreros, salas de movimientos y organizaciones sociales, etc. Precisamente estos circuitos alternativos han permitido una fruición de la obra cinematográfica en mayor consonancia con las pretensiones de sus creadores.

Sobre la producción y exhibición habría mucho que decir, pero bastará poner un ejemplo reciente como resumen de las dificultades y de las escasas posibilidades que la industria ofrece a un cine que se ocupe del mundo del trabajo (y que puede explicar, parcialmente, la escasez de películas). Según nos informa su director, el caso de *Casas Viejas* es sintomático: se trata de una película que, a pesar de haber sido la única producción andaluza premiada en un festival, no ha logrado ayuda de su comunidad autónoma; uno de los productores suprimió la financiación comprometida a la semana de comenzar el rodaje; la Guardia Civil negó toda colaboración para prestar el vestuario del rodaje; la licencia de exhibición le fue concedida tres días antes de ser estrenada y con la amenaza por parte del director

de que sería proyectada en el Centro Pompidou de París con una rueda de prensa; la filmoteca puso reparos a prestar la copia depositada; y, por último, únicamente se estrenó en cuatro capitales de provincia y no lo hizo en las dos principales ciudades españolas donde se ubica la prensa especializada que podía dar cuenta de su existencia.

Nuestra selección

Inevitablemente quedan fuera de la selección de películas realizadas muchos títulos de cinematografías que, prácticamente, nos están vedadas a los españoles, como las orientales, sobre todo la poderosísima hindú (por ejemplo el cine de Stayajit Ray), y las magrebíes, donde hay títulos que deberían figurar por méritos indiscutibles (Zimmer, 1976, 198 ss). Aunque en menor medida, también nos son desconocidas buena parte de los filmes de Europa oriental y Latinoamérica. Si en los años cincuenta se estrenaban habitualmente películas italianas o francesas, cada vez más el imperialismo audiovisual norteamericano expulsa de las salas lo que no sea su propio material. Por las razones indicadas, también hemos prescindido de géneros no-realistas como el «western» —y, en menor medida, de la comedia y la ficción futurista— a sabiendas de que se podrían incluir algunos títulos. No cabe duda de que en grandes películas ubicadas en el Oeste americano la lucha por la tierra y por la supervivencia juegan un papel relevante en los conflictos desarrollados —por ejemplo, *Raíces profundas* (George Stevens, 1952)— pero ello sucede desde una óptica dramática y desde una estética que se aleja de nuestra perspectiva.

También hemos prescindido, con algunas excepciones, de los filmes dedicados a militantes sindicalistas o políticos, como *Malatesta* (Peter Lilienthal, Alemania, 1970), *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1994) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) donde el mundo del trabajo está ausente. O de películas que plantean un marco mucho más amplio, como toda la obra de las vanguardias soviéticas, *La revolución de Octubre* (Frédéric Rossif, Francia, 1967) o *México insurgente* (Paul Leduc, 1972). Pero, sobre todo, insistimos, las grandes ausencias están en el cine soviético y de los países del Este: se trata de un cine donde la cuestión laboral o sindical aparece, casi siempre, subordinada a una perspectiva política o servida con un didactismo que para nada nos interesaba. Por estas razones únicamente figuran algunos filmes a título de ejemplo.

Como no podía ser menos, hemos dedicado más atención al cine realizado en nuestro ámbito sociocultural, al cine español, europeo y

latinoamericano. También están ausentes las películas «malditas» —todo un género en el cine español de los últimos años, cuya nómina crece por méritos propios y ajenos— que han tenido una existencia *fantasma* y que no sólo no han sido estrenadas comercialmente, sino apenas han sido vistas en festivales de cine o ciclos de televisión. Así, por ejemplo, nos consta la existencia, citada por Caparrós (1977, 33) de *Mujeres de sindicatos*, una película en la que tres mujeres —una negra y dos blancas— cuentan su vida dedicada a la lucha para consolidar el movimiento sindical en Estados Unidos. O dos películas de Carlos Velo: *La causa*, sobre las luchas y las huelgas de los campesinos chicanos en California y *Sin destino fijo*, acerca del analfabetismo y el paro obrero como claves de la marginación social del hombre mexicano. Son tres casos, entre otros muchos, que no hemos podido incluir por carecer de material fácilmente asequible. Una investigación con mayor tiempo y medios posibilitaría acceder a estas y otras películas que, sin lugar a dudas, tendrán interés para una ampliación de este trabajo.

Cómo usar este libro

En la medida en que nos ha sido posible, hemos resumido los argumentos de las películas. Partiendo de la base de que el cine es una de las artes de la narración, nos parece que la mera lectura de las historias ya tiene la virtud de mostrar lo esencial, aunque ciertamente lo deseable sea ver las películas. Pero esos resúmenes han de orientarnos también para buscar o seleccionar aquellas películas que pueden servir para alguna actividad de visionado común en movimientos sociales, centros educativos o actividades de formación de cualquier otro tipo. Un problema no pequeño es la localización de los filmes. Solamente están editadas en vídeo las películas más recientes o las obras más conocidas, en colecciones de cine clásico quizá sea posible localizar algunas de las demás. Casi se podría establecer la siguiente regla: cuanto más comprometida y crítica es una película más difícil será encontrarla; cuanto más espectacular y mayor éxito ha tenido, más asequible será. Naturalmente hay excepciones; así, *Las uvas de la ira* se puede comprar en cualquier tienda especializada. Tampoco están en vídeo comercial los filmes documentales. En todos estos casos habrá que recurrir a filmotecas, secciones culturales de las embajadas o centros cívicos. Para facilitar esta labor hemos incluido al final el apartado **Direcciones de interés**. No obstante, dada la opulencia comunicacional de las televisiones es probable ir grabando en sesiones de madrugada algunas de ellas; en el momen-

to más impensable, un lunes de madrugada del mes de agosto, una televisión emite un clásico del cine brasileño de los sesenta...

De los directores de las películas se ofrecen algunos datos ilustrativos de sus carreras, lo que sirve, además, para mencionar títulos que no aparecen en este libro, pero que hay que tener presentes como referencia; cuando hay más de una película en la selección, esos datos aparecen en la que se indica. De las películas se da, además del original, el título español si la película ha sido estrenada en nuestro país o si el original pertenece a una lengua poco asequible. En el caso del francés, italiano o inglés se ha optado por mantener el título original ya que arriesgarse a una traducción literal implicaría crear confusión en el caso de que la película hubiese sido estrenada con otro título o complicar su localización. En los casos en que no figura la ficha completa, normalmente porque se trata de un título que no es central en esta selección, se indica el nombre del director, el año de producción —siempre aproximado, ya que en algunas fuentes hay contradicciones o se toma el año del estreno como de producción— y el país donde se ha realizado la película.

Tras muchas dudas a la hora de ordenar las películas y, teniendo presente que optar por una determinada clasificación por temas, estéticas, épocas, etc. significaba inevitablemente despreciar otras alternativas, hemos preferido el más aséptico ordenamiento alfabético que tiene la ventaja de permitir la consulta fácil. Los índices que ofrecemos al final tienen varias utilidades, sobre todo pensando en que un libro de estas características está pensado más para la consulta que para una lectura completa y continuada. Tanto la clasificación alfabética —la misma en la que están dispuestas las fichas de los filmes— como la establecida por los apellidos de los directores sirven, sin más, para localizar una película. La clasificación temática permite localizar un filme en función de lo que tradicionalmente se ha llamado el mensaje. La idea inicial era ofrecer un índice más amplio de términos descriptores pero, dada la inevitable repetición de conceptos como *obrero*, *luchas*, *huelgas*, *explotación*, *sindicatos*, etc., hemos preferido agrupar las películas en grandes temas con sus correspondientes campos semánticos, de modo que se tiene en cuenta el tema central de cada película y, salvo excepciones, se hace caso omiso del resto. Ello se hace a sabiendas de que hay muchos títulos que podrían figurar en prácticamente todos ellos. Así, qué duda cabe que *La sal de la tierra* es una película que plantea la *pobreza* de unos *trabajadores* que se ven abocados a la *huelga* y resisten gracias a la *solidaridad* de otros trabajadores y a la acción del *sindicato*; sufren las presiones legales de la *policía* que reprime sus actos de pro-

testa, enviada por la empresa que les amenaza con el *paro*, etc. Otro tanto podría decirse de *Novecento*. O que en otras películas resulta inevitable que aparezcan unidos el *paro*, la *pobreza*, la *emigración*, el *trabajo* en precario y la *tentación* de la *delincuencia*. Una vez hecha esta clasificación, sorprende la cantidad de filmes en los que están presentes diversos modos de violencia, como ya queda indicado.

El orden cronológico quiere servir para una eventual visión de las películas realizadas en una determinada época que, normalmente, reflejan episodios sucedidos contemporáneamente o sucesos del pasado desde una preocupación actual. Así, llama la atención que en el cine de los 20 y 30 el retrato de la desesperación de los obreros en *paro* se hace mostrando las reacciones del suicidio o del alcoholismo, lo que no sucede en el cine posterior. Incluso cuando una película relata acontecimientos del pasado lo hace desde la mentalidad y los presupuestos ideológicos del momento en que se realiza; qué duda cabe que, por poner un ejemplo paradigmático, *La venganza*, realizada en 1957 y cuya acción se sitúa en los años treinta, sirve más para reflejar los presupuestos políticos y sociales de sus creadores en los cincuenta que los presumibles en la España republicana. O que las películas latinoamericanas producidas en los setenta y dedicadas a narrar episodios de las luchas sociales del Chile del primer tercio de siglo reflejan las aspiraciones de cambio político del momento en que se hacen. También hay que destacar que esta clasificación cronológica muestra la evolución de los centros de interés y de los tratamientos del cine seleccionado. Por último hay que subrayar el hecho de que los años de datación de las películas son siempre aproximados —es habitual conceder un margen de error de uno y hasta dos años— ello es así porque las fuentes bibliográficas son contradictorias según estimen el año de la producción propiamente dicha o del estreno comercial. Incluso hay ocasiones en que en los créditos de una película aparece como *copyright* una fecha que no se corresponde con la ficha técnica que establece la propia productora. Este hecho no tiene excesiva importancia, como no sea para tenerlo muy presente a la hora de sacar conclusiones acerca de influencias entre las películas. A ello hay que añadir que la escritura del guión suele preceder en, al menos, un par de años a la del estreno.

La clasificación por países tiene interés porque, inicialmente, las películas reflejan los problemas del trabajo y del mundo obrero relativos al país en que están producidas. De ahí que el índice por nacionalidades le permite al lector una indagación para seleccionar películas que reflejen los problemas laborales de un área geográfica determinada. A esta afirmación hay que oponer varias excepciones.

Señalemos algunas muy patentes: las citadas películas sobre Chile de los años setenta tienen nacionalidad cubana o mexicana; *Última salida Brooklyn* es una producción alemana sin que ese hecho tenga ninguna trascendencia, es decir, podría pasar por norteamericana; el documental estadounidense *Tierra de España* podría ser perfectamente europeo o español, etc. No obstante, detrás de la producción de cada película hay una historia y, al margen de sucesos anecdóticos, estas excepciones pueden ser reveladoras de una cierta sensibilidad, tanto proclive hacia otro país como huidiza respecto al propio. Quizá el director de *The bus* encontrara mayores facilidades para ubicar su parábola crítica con los países europeos en Suecia en lugar de hacerlo en Suiza, que era donde residía. Por el contrario, al realizar *L'affaire Sacco et Vanzetti* la televisión belga muestra interés por hechos sucedidos más allá de sus fronteras. No obstante, hay que advertir al lector que la selección realizada no es necesariamente representativa de las cinematografías nacionales.

Agradezco a la revista *Reseña* y a su director y amigo Luis Úrbez la disponibilidad para consultar su biblioteca y sus archivos; así como a José Luis López del Río, quien me proporcionó una copia de su película *Casa Viejas* y a Eduardo Pla por poner a mi disposición su videoteca particular. Como siempre, la memoria y el consejo de Francisco Moreno me han sido de gran utilidad, al igual que los de Roseline Paelinck.

Por último quiero dedicar este libro a los militantes de la HOAC, cuyo 50 aniversario se celebra ahora, por los muchos sinsabores de la lucha, la fidelidad con que mantuvieron su compromiso en los años más difíciles y su esperanzada presencia actual en las organizaciones cívicas y sociales.

Antología: treinta películas significativas

Teniendo presentes los distintos temas, calidades de las películas, épocas de realización, ámbitos geográficos y culturales y estéticas en las que se enmarcan se puede ofrecer una lista como la que sigue. No es tanto de las mejores películas, cuanto de las más significativas del conjunto seleccionado en este libro.¹

Actas de Marusia

(Miguel Littin, México, 1976)

¡Alambrista!

(Robert M. Young, EE.UU., 1977)

El árbol de los zuecos

(Ermanno Olmi, Italia, 1978)

Blue collar

(Paul Schrader, EE.UU., 1978)

Carbón/La tragedia de la mina

(Goerge W. Pabst, Alemania-Francia, 1931)

Las cartas de Alou

(Montxo Armendáriz, España, 1990)

La clase obrera va al paraíso

(Elio Petri, Italia, 1970)

Los santos inocentes

(Mario Camus, España, 1983)

Daens

(Stijn Coninx, Bélgica, 1992)

Dios y el diablo en la tierra del sol

(Glauber Rocha, Brasil, 1964)

F.I.S.T. Símbolo de fuerza

(Norman Jewison, EE.UU., 1978)

Germinal

(Claude Berri, Francia, 1993)

Harlan County USA

(Barbara Kopple, EE.UU., 1976)

¹ Los títulos seguidos de asterisco se refieren a películas que figuran en esta selección.

La huelga

(Sergei M. Eisenstein, URSS, 1924)

El ladrón de bicicletas

(Vittorio de Sica, Italia, 1948)

Lamerica

(Gianni Amelio, Italia, 1994)

La madre

(Vsevolod Pudovkin, URSS, 1926)

Metrópolis

(Fritz Lang, Alemania, 1927)

El molino del Po

(Alberto Lattuada, Italia, 1948)

Norma Rae

(Martin Ritt, EE.UU., 1978)

La Patagonia rebelde

(Héctor Olivera, Argentina, 1974)

¡Qué verde era mi valle!

(John Ford, EE.UU., 1941)

Riff-Raff

(Ken Loach, Gran Bretaña, 1990)

Rocco y sus hermanos

(Luchino Visconti, Italia, 1960)

La sal de la tierra

(Herbert J. Biberman, EE.UU., 1953)

Surcos

(José Antonio Nieves Conde, España, 1951)

Tiempo de revancha

(Adolfo Aristarain, Argentina, 1981)

Tiempos modernos

(Charles Chaplin, EE.UU., 1935)

La tierra tiembla

(Luchino Visconti, Italia, 1947)

Las uvas de la ira

(John Ford, EE.UU., 1940)

**EL CINE DEL TRABAJO
Y EL MUNDO OBRERO**

Actas de Marusia

Título original: Actas de Marusia. **Producción:** Conacine-Arturo Feliú (México, 1976). **Guión:** M. Littin, según un relato de Patricio Manz. **Dirección:** Miguel Littin. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Montaje:** Ramón Aupart y Alberto Valenzuela. **Dirección artística:** Raúl Serrano. **Música:** Mikis Theodorakis. **Intérpretes:** Gian Maria Volonté (Gregorio), Diana Bracho (Luisa), Claudio Obregón (capitán Troncoso), Eduardo López Rojas (Domingo Soto), Salvador Sánchez (Sebastián), Ernesto Gómez Cruz (Medio Juan), Arturo Beristain (Arturo), Patricia Reyes Spíndola (Rosa). **Duración:** 110 minutos.

El director chileno Miguel Littin (Palmilla, 1942) es uno de los cineastas más comprometidos de Latinoamérica. Teórico del cine revolucionario, colaboró en el gobierno de Salvador Allende y ha sido testigo incómodo del golpe militar (septiembre de 1973) con el que Pinochet inauguró su larga dictadura. Inició su carrera con *El chacal de Nahueltoro**, basada en la historia de un campesino al que la miseria condujo a un asesinato. Posteriormente realizó *La tierra prometida** y desde el exilio mejicano regresó clandestinamente a Chile para rodar un hermoso documental para la televisión, *En nombre de Dios* (1987) donde recoge la actividad de la búsqueda de desaparecidos desde la Vicaría de la Solidaridad. Más recientemente ha realizado *Sandino* (1990) que trata de reconstruir la biografía del líder nicaragüense y de la que existe una versión para el cine y otra para televisión.

En 1907, en la región de las minas del salitre de Iquique, en el norte de Chile, tuvieron lugar distintos levantamientos de los mineros, y de todo el pueblo, para protestar por sus condiciones de vida y de trabajo. Estos hechos históricos han servido como base para la conocida composición «Cantata de Santa María de Iquique» que el grupo Quilapayún popularizó por toda Europa como símbolo de la resistencia a la dictadura de Pinochet. Miguel Littin se inspiró en los mismos hechos para rodar en el estado mexicano de Chiguagua, *Actas de Marusia*, al igual que lo hizo Humberto Solás en *La cantata de Chile**. La película adopta el punto de vista del relato de Gregorio, un obrero que escribe estas «Actas de Marusia» y entrega a un superviviente de la matanza final en el poblado minero. A lo largo de toda la historia, Gregorio ve venir el enfrentamiento entre los mineros y el Ejército enviado a instancias de la compañía británica Marusia Mining Co. que explota las instalaciones y, previendo la masacre, se lamenta de que no exista otra solución. En *Actas de Marusia* se insiste en la descripción de unas condiciones de trabajo inhumanas, donde los mineros están sujetos a una disciplina militar (la mina o

cantera no se diferencia de un campo de concentración) y se rebelan contra la explotación que sufren a manos de una empresa extranjera. El desencadenante de la represión militar, que se salda con el exterminio de la mayoría de la población, es la muerte de un capataz, a la que sigue la venganza que pone en marcha, por su cuenta, Sebastián, a quien le detienen y asesinan aplicándole la ley de fugas. El director subraya la desigualdad de fuerzas entre unos mineros que comienzan su protesta de un modo espontáneo, sin una mínima organización ni estrategia a seguir, y la compañía minera, auxiliada por el ejército en la tarea de mantener el orden del trabajo impuesto. Tras un primer asalto que ganan los mineros porque consiguen que los soldados desobedezcan a sus jefes, viene una auténtica batalla militar ante la que, poco a poco, los trabajadores se organizan y adquieren la conciencia de clase necesaria para vertebrar su protesta y buscar los apoyos necesarios. Este es, quizá el mayor mérito de la película: mostrar cómo en las condiciones laborales y sociales de un determinado momento histórico los trabajadores toman conciencia de su pertenencia a una clase social que es explotada y han de responder a esa agresión no con soluciones individualistas o escapistas, sino con la acción comunitaria desde la solidaridad. Sin embargo, como hace ver Gregorio desde el comienzo, la escalada militar de los acontecimientos lleva al exterminio del pueblo obrero; la dinámica de resistencia, represión, nueva resistencia y aniquilamiento sólo puede perjudicar a los huelguistas. En este sentido, la secuencia en la que el Indio Juan se convierte en una bomba humana o la actitud de las mujeres que paran el tren a sabiendas de que serán asesinadas, son desgarradoras. El Ejército, que tiene órdenes de que no haya supervivientes, protagoniza esa dinámica de represión más allá de los deseos de los propietarios de la mina que tratan de frenar la escalada militar para dialogar con los trabajadores; los oficiales responden que no pueden aceptar ningún pacto, es decir, optan por la rendición total o el aniquilamiento del foco rebelde. La violencia tiene su propia lógica que escapa a cualquier razonamiento, como nos hace ver otra secuencia en la que un teniente, borracho de ira, mata a un soldado y ello desencadena una matanza más gratuita y absurda, si cabe, que el resto. También insiste Littin en el hecho de que soldados y mineros son todos miembros de la misma clase obrera que se ve inmersa en una lucha fratricida ante la mirada complaciente de la compañía británica, aunque los soldados que se niegan a disparar a sus compatriotas son fusilados de inmediato.



Actas de Marusia

La película toma los acontecimientos del pasado para, como en el mejor cine militante, sacar lecciones de la historia y alentar en la lucha actual. Merece la pena el resumen que un crítico ofrece de esta película: «Por la sobriedad y fuerza de la puesta en escena, por la seriedad de los análisis que propone sin imponer, por la propia riqueza de la narración y su lógica aplastante, por la sencillez del estilo y del lenguaje, por la ausencia de todo oportunismo, *Actas de Marusia* es un ejemplo de cine político y popular. Un ejemplo que muchos otros cineastas debieran imitar». (J.A. Herrero Velarde, *Cine para leer* 1976). Quizá el mayor reparo que haya que hacer a esta obra esté en las secuencias reiteradas de fusilamientos y en la insistencia en el enfrentamiento armado; y, por otra parte, la escasa atención que dedica a los motivos de la huelga y al debate sobre la estrategia de lucha, que parece demasiado simple. En cuanto relato cinematográfico la película es sólida, con una fotografía y una música adecuadas a la narración en clave realista, aunque en las primeras secuencias haya un aire de «western» que en nada la beneficia para que el espectador se sitúe en la clave necesaria para su interpretación. Las localizaciones consiguen transmitir la pobreza y dureza de la vida en unos parajes

de viento polvoriento capaz de hacer enloquecer a la gente, como esos cuerpos andantes que deambulan sin destino.

Adalen 31

Título original: Adalen 31. **Producción:** Svenks Filmindustri (Suecia, 1969). **Montaje, guión y dirección:** Bō Widerberg. **Fotografía:** Jörgen Persson. **Intérpretes:** Peter Schildt (Kjell Anderson), Roland Hedlund (Harald, su padre), Kerstin Tidelius (su madre), Stefan Feierbach (Abe), Martin Widerberg (Martin), Marie der Geer (Anna), Anita Björn (madre de Anna), Olof Bergström (padre de Anna), Jonas Bergström (Nisse), Olle Björling (obrero), Pierre Lindstedt (capataz). **Duración:** 115 minutos.

En los años treinta, Adalen (Suecia) es un lugar de tierra húmeda y fértil donde vive una familia obrera, los Andersson. Se describe minuciosamente su vida y sus costumbres: la mujer cuida de los pequeños, los hombres van al trabajo, disfrutan de sus ratos de ocio escuchando música de jazz, viven una vida apacible... Uno de los hijos, Kjell se enamora de Anna, la hija de un directivo de la fábrica, quien trata por todos los medios de evitar la relación, sobre todo cuando la chica queda embarazada; mientras tanto, otro joven, compañero de Kjell, satisface su instinto sexual hipnotizando y desnudando a sus amigas. Simultáneamente, en la fábrica se ha iniciado una huelga como protesta por los salarios; todo el pueblo es solidario con ellos, pero han de luchar contra los esquiroleros y, finalmente, el ejército es llamado por los accionistas de la empresa para reprimir las acciones de los obreros, lo que hace con una brutalidad tal que provoca varias muertes, entre ellas las de dos miembros de la familia Andersson, no en vano esa huelga se ha extendido a otros lugares del país. La situación afecta a la pareja, que siente en carne propia, en su relación afectiva, el eco del conflicto social que afecta a Adalen y a toda la sociedad: Anna es enviada a abortar a Estocolmo, lo que su padre le comunica a Kjell en una llamada telefónica. Al final, en la casa de los Andersson tratan de rehacer su vida y Kjell va a trabajar y, sobre todo, a estudiar para continuar la lucha.

El director hace un relato casi naturalista, pausado, recreándose en mostrar detalles y en describir las acciones porque confía en la fuerza de los hechos narrados, que se basan en sucesos históricos. Combina eficazmente las historias individuales con los hechos de protagonismo colectivo. Pero ello no significa que Widerberg -director también de *Joe Hill** renuncie al carácter político o reivindicativo de su cine. A propósito de esta película y ante la pregunta de si sería acusado de utilizar la política como medio de entretenimiento

declaraba que su pretensión era «por ese entretenimiento llevar a las gentes a interesarse por determinadas cuestiones que me interesan a mí (...) Sé que trabajo con el cine, dentro del marco de unas instituciones, en el marco del capitalismo, subvencionado con el dinero de una marca de whisky. Pero trabajo en ese marco para poder llegar a un público marginal, que no se interesaría por lo que ofrezco si al mismo tiempo no le ofreciera una distracción», (en *Nuestro cine*, n.º 105, enero 1972, págs. 11-13).

L'affaire Sacco et Vanzetti

(Paul Roland, Bélgica, 1967).

Menos conocida que *Sacco y Vanzetti**, esta producción de la televisión belga constituye una rigurosa reconstrucción histórica del proceso seguido contra los dos anarquistas italoamericanos, que fueron acusados injustamente y condenados a muerte en un clima de caza de brujas. Se subraya el racismo de los jueces, los testimonios de falsa acusación y la dignidad de los dos obreros. Al final, quedan las palabras de Einstein, que intervino en favor de los acusados: «Las instituciones democráticas más cuidadosamente establecidas no pueden ser mejores que los hombres que las sirven».

Las aguas bajan negras

Título original: Las aguas bajan negras. **Producción:** Eladio Alonso y Jesús Rubiera para Colonial Aje (España, 1948). **Guión:** Carlos Blanco. **Dirección:** José Luis Sáenz de Heredia. **Fotografía:** José F. Aguayo y Alfredo Fraile. **Montaje:** Julio Peña. **Dirección artística:** Luis Santamaría. **Música:** Jesús García Leoz y Manuel Parada. **Intérpretes:** Adriano Rimoldi, Charito Granados, José María Lado, Tomás Blanco, Mary Delgado, Fernando F. de Córdoba, Raúl Cancio, Antonio Riquelme, Manuel Kayser, Antonia Plana, Julia Caba Alba, José Jaspe. **Duración:** 112 minutos.

José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) había realizado, por encargo de Buñuel, un par de películas populares en los años treinta. Tras participar como voluntario en la guerra, se convierte en director oficial del régimen en los años cuarenta y cincuenta. Franco le eligió para adaptar su novela «Raza», lo que hizo en 1941; y en 1964 firma el documental *Franco, ese hombre*. Su obra de mayor valía es *Historias de la radio* (1955), una comedia con ribetes costumbristas de innegable encanto. *Las aguas bajan sucias* se basa en una novela de Palacio Valdés y, a través de un argumento con elementos melo-

dramáticos ubicado en la Asturias de finales del siglo pasado, se plantea el conflicto entre campesinos y mineros por la industrialización de un pueblo. La venta de prados para la explotación minera divide a los habitantes de la aldea entre quienes lamentan el progreso que acaba con los medios de vida tradicionales (agricultura y ganadería) y quienes apoyan la nueva industria. Los enfrentamientos se suceden con historias particulares un tanto truculentas y con la mediación de las fuerzas vivas, entre las que destaca el párroco.

Ah, Amerika!

(Istvan Órosz y Laszlo Haris, Hungría, 1985).

La sinopsis del Festival de Valladolid 1986, donde fue proyectado dice que este documental «rinde homenaje a los que tomaron parte en la gran ola de emigración de finales del siglo pasado, en el curso de la que más de un millón de húngaros dejaron su casa y su país para ir a probar fortuna a América».

¡Alambrista!

Título original: ¡Alambrista! (The illegal). **Producción:** Irwin W. Young y Michael Hausman (EE.UU., 1977). **Guión, fotografía y dirección:** Robert M. Young. **Montaje:** Ed Beyer. **Dirección artística:** Lilly Kilvert. **Música:** Michael Martin. **Intérpretes:** Domingo Ambríz (Roberto Ramírez), Trinidad Silva (el chicano Joe), Linda Gillin (Sharon), Ned Beatty («coyote» yanqui), Ludevina Méndez (mujer de Roberto), Salvador Martínez («coyote» hispano). **Distribución:** Alfa-films. **Duración:** 110 minutos.

Procedente del periodismo televisivo y del documentalismo, Robert M. Young (Nueva York, 1924) tiene en su haber un conocido reportaje, *Sit-In*, sobre la huelga de brazos caídos en defensa de los derechos civiles. También ha dirigido *Nothing but a man* (1964) sobre la situación de los negros en Estados Unidos. *Alambrista* ha sido su primer largometraje importante. Más recientemente ha realizado dos películas notables, igualmente representativas de un cineasta comprometido con su tiempo: *El triunfo del espíritu* (1989) sobre la vida en los campos de concentración nazis y *La fuerza de un ser menor* (1989) sobre la historia de dos hermanos, uno de los cuales estudia gracias al dinero que gana el otro, que trabaja de basurero.



Alambrista

La emigración clandestina de mexicanos a Estados Unidos a través de la frontera más custodiada del mundo para trabajar como temporeros y ganar en una hora lo que en su país les pagan en un día completo, es el tema central de la película. Se cuenta la historia de Roberto Ramírez, un obrero mejicano que decide ir a trabajar y se convierte en «alambrista» (llamados así por saltar la alambrada de la frontera, como también se les llama «mojados» por cruzar el río Grande). En varias ocasiones y con peligro para su vida consigue burlar a la policía. Cuando, tras el primer empleo recogiendo fruta, no le pagan, marcha con un amigo en busca de mejor fortuna. Se suben a un tren que transporta automóviles y se instalan en un coche lujoso disfrutando del sueño del enriquecimiento... El amigo le abandona y Roberto se ve solo; logra un nuevo trabajo que le deja exhausto en una cafetería, se queda dormido en la acera y, cuando le quieren robar el dinero, la camarera lo lleva a su casa. Se instala con ella, pero ni se entiende en su idioma ni participa de las sesiones de un predicador mesiánico que la chica frecuenta. Tras la primera parte, Roberto es detenido con engaño y repatriado a su país. Pero nuevamente le ofrecen pasar la frontera para hacer de esquiroles y reventar una huelga de braceros que recogen melón en Colorado. Viaja en condiciones inhumanas en una expedición de la que expulsan a una mujer por el hecho de serlo y llevar a su hija consigo. Roberto toma conciencia de

la doble explotación a que le someten; en el trabajo de recogida de melón se encuentra casualmente con su padre, que agoniza tras un ataque al corazón. Harto de sinsabores y desgracias, decide volver a México. En la magnífica secuencia final se ve cómo una mujer atraviesa la frontera para dar a luz con el fin de que su hijo sea norteamericano y no sufra las penalidades de ella.

La película describe las dificultades inhumanas que han de soportar los mexicanos que traspasan la frontera: la persecución policial de la «Migra», la situación miserable del alojamiento, el empleo con salarios bajos, las estafas a la hora de cobrar, las condiciones higiénicas, los desprecios por no saber inglés, los problemas sentimentales y sexuales derivados de la separación familiar, etc. En fin, una descripción donde los inmigrantes parecen más esclavos que seres humanos. *¡Alambrista!* fue producida al margen de la industria de Hollywood con la participación de actores no profesionales y constituye una denuncia de la doble moral de la sociedad norteamericana que, al mismo tiempo que cierra las puertas a los inmigrantes, necesita mano de obra barata para las explotaciones agrícolas y mineras de los estados fronterizos del Sur. De hecho, este filme no fue distribuido comercialmente en Estados Unidos. Desde el punto de vista cinematográfico se trata de una obra bien hecha, de una hermosa fotografía que siempre está al servicio de la narración. Hay secuencias rodadas con la cámara en mano dentro del mejor estilo documental y el sonido directo tiene la riqueza de los matices del acento —español e inglés— y de las medias palabras con que se expresan los protagonistas. La película tiene su parentesco con otras del cine chicano y mejicano, como *Mojado Power* (Alfonso Arau, 1979), *Raíces de sangre** o situadas en el mismo espacio geográfico e igualmente habladas en español e inglés, como *La sal de la tierra**.

La aldea maldita

Título original: La aldea maldita. **Producción:** F. Rey y Pedro Larrañaga (España, 1929). **Guión y dirección:** Florián Rey. **Fotografía:** Alberto Arroyo. **Montaje:** Carlos Pahisa. **Dirección artística:** Paulino Méndez. **Música:** Rafael Martínez. **Interpretes:** Carmen Viance (Acacia), Pedro Larrañaga (Juan de Castilla), Amelia Muñoz (Magdalena), Pilar G. Torres (Fuensantica), Modesto Rivas (capataz), Ramón Meca (tío Lucas). **Duración:** 60 minutos.

Florián Rey, nombre artístico de Antonio Martínez del Castillo (1894-1962), es uno de los directores más importantes del cine español anterior a la Guerra Civil. Comenzó en el periodismo y pasó al cine de la mano del realizador cántabro José Buchs, quien le ofreció

un puesto como actor. Posteriormente comenzó a dirigir. Entre sus éxitos están *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), ambas con la participación de Imperio Argentina. De *La aldea maldita* hizo una versión sonora en 1942 sobre la que hay unanimidad en considerar que tiene menor encanto.

La aldea maldita es una de las pocas películas significativas de los comienzos del cine en nuestro país que tiene interés por presentar una descripción de la depauperada tierra castellana con los campesinos huyendo del hambre y la miseria, al margen de ser un melodrama sobre los amores y desamores con un anticuado sentido del honor. En la aldea Luján el labrador Juan Castilla con su mujer, Acacia, su hijo y el abuelo ciego, ve perderse la cosecha año tras año por culpa del granizo. Sólo el tío Lucas, un usurero, no pasa escasez. Juan le ataca violentamente y es encarcelado; su mujer, convencida por su amiga Magdalena y el pueblo entero, emigra a la ciudad para no pasar hambre. Juan sale de la cárcel y se reúne con su hijo y el abuelo. Tres años más tarde, Juan trabaja como capataz en una granja cercana a Segovia; casualmente se encuentra con Magdalena en un bar, donde también está su esposa en compañía de otro hombre. Regresan juntos a la granja con la promesa de que Acacia no revelará su pasado. Tras la muerte del abuelo, la mujer marcha y sufre todo tipo de penalidades. Vuelve a la aldea maldita, donde es apedreada por los niños.

La aldea maldita pasa por ser uno de los grandes títulos de la época muda —aunque fue sonorizada con algunos diálogos añadidos y música— donde se conjugan el realismo cercano al documental y la poesía visual que subraya los momentos dramáticos. En la película hay un drama conyugal que se mueve en esquemas calderonianos y carece de actualidad; por el contrario, el hecho de la emigración, del éxodo rural para huir del hambre, provocado por la sequía y el caciquismo siguen teniendo más interés. Las descripciones del hambre y de la lucha por la vida de las gentes castellanas tienen fuerza.

Al servicio de las damas

Título original: My Man Godfrey. **Producción:** G. La Cava para Universal Productions (EE.UU., 1936). **Guión:** Morrie Ryskind y Eric Hatch. **Dirección:** Gregory La Cava. **Fotografía:** Ted Tetzlaff. **Montaje:** Ted Kent y Russel Schoengart. **Dirección artística:** Charles D. Hall. **Interpretes:** William Powell (Godfrey Parker), Carole Lombard (Irene), Alice Brady (Angelica), Gail Patrick (Cornelia), Jean Dixon (Molly), Eugene Pallette (Alexander), Allan Mowbray (Tommy). **Duración:** 94 minutos.

La muchacha de la Quinta Avenida

Título original: Fifth Avenue Girl. **Producción:** G. La Cava para RKO Pictures (EE.UU., 1939). **Guión:** Allan Scott. **Dirección:** Gregory La Cava. **Fotografía:** Robert de Grasse. **Montaje:** William Hamilton y Robert Wise. **Dirección artística:** Van Nest Polglase y Perry Ferguson. **Música:** Russell Bennett. **Interpretes:** Ginger Rogers (Mary Grey), Walter Connolly (Alfred Borden), Verres Teasdale (Martha), James Ellison (Tim), Kathryn Adams (Katherine), Franklin Pangborn (Higgins), Ferike Boros (Olga). **Duración:** 82 minutos.

Reivindicado como maestro de la comedia, Gregory La Cava (1892-1952) fue pionero del cine de dibujos animados; combinó la comedia disparatada y ácida con el drama y el melodrama. Entre las primeras destacan *Sucedió una vez* (1935), *Al servicio de las damas* y *La muchacha de la Quinta Avenida*. Las obras dramáticas más logradas son *La melodía de la vida* (1932), *Mundos privados* (1935) y *Primrose Path* (1940). Aunque, como queda indicado, únicamente hemos seleccionado en este libro una decena de comedias, merece la pena incluir estas dos de La Cava como representativas de una época de esplendor del género que toma nota de la crisis económica y las condiciones de vida de la gente en ese momento.

Los argumentos de las dos películas obedecen al mismo esquema: la irrupción de un miembro de la clase marginada por la crisis en el mundo de la riqueza y el esnobismo que la rodea. Esa irrupción trastoca la situación para mostrar el vacío y la falsedad de los adinerados. *Al servicio de las damas* tiene como punto de partida la llegada de dos mujeres de la alta sociedad a un vertedero donde ha crecido todo un poblado chabolista habitado por gente empobrecida con la crisis económica. Participan en un juego y una prueba consiste en llevarse consigo un vagabundo, lo que hacen con un hombre llamado Godfrey. Una vez en el hotel donde se divierte la alta sociedad, Godfrey desprecia a quienes se burlan y le miran como objeto exótico, pero acaba de mayordomo en casa de las dos mujeres. Tener un trabajo le proporciona un status del que carecía hasta ese momento: «La única diferencia entre un vagabundo y un hombre normal es un empleo». Cuando la familia millonaria comprueba que está arruinada, Godfrey sorprende a todos anunciando que ha jugado en la bolsa y ha ganado suficiente dinero como para resolver la situación. Más aún, junto al vertedero pone en marcha un club nocturno donde trabajan los chabolistas. En *La muchacha de la Quinta Avenida* Mary, una chica desempleada y aburrida en el parque, tiene un encuentro con Alfred Borden, un millonario a quien su familia ha dejado circuns-

tancialmente solo. Mientras ella mantiene una actitud vitalista ante la vida, él se encuentra un tanto desesperado. Pasan una velada de locura y amanecen en la casa familiar de él. Allí la presencia de Mary es un catalizador para que todos se replanteen sus vidas. Como ha señalado Santos Zunzunegui, «en un estupendo juego de simetrías, la relación que se establece entre el mundo del paro y el de los ociosos millonarios de la Quinta Avenida, encuentra un paralelismo espacial con la que vincula las dependencias del servicio doméstico (representadas por esa cocina convertida en permanente terreno de agitación por un chófer revolucionario) y los lujosos salones donde se desarrolla la peripecia principal», (en *Partearroyo*, 1995, 297).

América, América

(«America, America», Elia Kazan, EE.UU., 1963).

Basada en una novela escrita por el propio cineasta es considerada una de las películas más interesantes de Elia Kazan, el autor de *La ley del silencio**. La acción se sitúa en 1896 y narra el sueño de un joven griego llamado Giallelis que quiere ir a América, a la tierra de la libertad y la prosperidad. Kazan se basó en las experiencias de su propia familia y, de hecho, el relato parte de las palabras del director «Me llamo Elia Kazan». Elia Kazanjoglou —su verdadero nombre— había nacido en Constantinopla en 1908 y era hijo de padres griegos. La película es grandiosa, con secuencias de gran espectáculo, aunque no le ayude su larga duración (163 minutos); en ella el director se muestra eficaz en el empleo de diversos registros, desde el realismo de recreación histórica hasta la épica y el lirismo. También es conocida como *La sonrisa de Anatolia*. Posteriormente, el director escribiría otra novela, titulada «El hombre de Anatolia», donde continúa con la saga de su familia.

Antonio das Mortes.

(Véase *Dios y el diablo en la tierra del sol*).

El árbol de los zuecos

Título original: L'albero degli zoccoli. **Producción:** RAI, Italnoleggio Cinematografico (Italia, 1978). **Guión, dirección, fotografía y montaje:** Ermanno Olmi. **Dirección artística:** Enrico Tovaglieri. **Música:** fragmentos de J.S.Bach y música tradicional campesina. **Interpretes:** Luigi Omaghi, Francesca Moriggi, Teresa Bescianini, Giuseppe Brignoli, Battista Trovati, Lucia Pezzoli y campesinos de la región bergamasca. **Duración:** 181 minutos.

Ermanno Olmi (Bérgamo, 1931) aprendió a hacer cine con los encargos de hacer documentales en la fábrica donde trabajaba. Su interés por presentar la actividad, el trabajo y las condiciones de vida de los obreros nace de un modo natural al rodar esos documentales donde se interesa por los trabajos manuales. No es de extrañar, entonces, que su primera película *Il tempo si è fermato* (1959), producida por la empresa donde trabaja, sea la historia de una amistad entre obreros de distintas generaciones mientras trabajan en la construcción de una gran presa. Posteriormente rueda *El empleo**, *Los novios* (1963), donde expone las insuficiencias sociales y morales de un país que se supone industrializado al hilo de una trama amorosa, e *I recuperanti**. Además de otros largometrajes para la televisión, ha rodado *La leyenda del santo bebedor* (1988), adaptación de un relato de Roth que contiene mucha magia.



El árbol de los zuecos

Este cineasta de ritmo pausado y extraordinaria capacidad para plasmar en la pantalla imágenes significativas rueda una de las películas más celebradas de los años setenta, premiada justamente en Cannes. La vida en una aldea lombarda a finales del siglo XIX es recreada, a través de la historia entrelazada de cuatro familias, desde la contemplación de los cambios sociales provocados por la lucha de

clases que marcan definitivamente el curso de la historia. La viuda Runk, su lucha para sacar adelante a sus cuatro hijos a quienes el abuelo enseña orgulloso sus tomates y la negativa del mayor a que sus hermanos vayan a la inclusa. El padre de la familia Finard que sobrecarga con piedras su carro con la cosecha que entrega al amo. El matrimonio joven de los Biena que van de viaje de novios a un hospicio donde una tía monja les entrega un niño. Y los Batisti que confían en que el pequeño estudie y son animados por el cura de la aldea.

Frente a otras películas «de tesis», *El árbol de los zuecos* se detiene en la contemplación serena y, por ello, resulta como un fresco de la vida cotidiana de los campesinos que tiene una fidelidad exquisita a los valores tradicionales (el contacto con la naturaleza, la religión, las relaciones familiares, etc.) pero en la que entra la cultura como revulsivo de las conciencias. En el momento en que el pequeño Minek va a la escuela ya nada podrá ser igual: el conflicto con los amos se produce precisamente por talar un árbol con objeto de hacer unos zuecos para que Minek pueda ir a la escuela. La expulsión forma parte de la lógica y no puede sorprender, pero es un momento en que los campesinos dejan de ser siervos para convertirse en trabajadores dignos y el éxodo resulta, entonces, un momento liberador del pasado de servidumbre, aunque se inicie con el sufrimiento de la intemperie.

Arroz amargo

Título original: Riso amaro. **Producción:** Dino de Laurentiis para Lux Films (Italia, 1948). **Guión:** Corrado Alvaro, G. de Santis, Carlo Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli y Gianni Puccini. **Dirección:** Giuseppe de Santis. **Fotografía:** Otello Martelli. **Montaje:** Gabriele Varriale. **Dirección artística:** Carlo Egidi. **Música:** Goffredo Petrassi. **Intérpretes:** Vittorio Gassman (Walter), Silvana Mangano (Silvana Melega), Raf Vallone (Marco Galli), Doris Dowling (Francesca), Checco Rissone (Aristide), Nico Pepe (Beppe), Adriana Silveri (Celeste), Lis Corelli (Amelia), Maria Grazia Francia (Gabriella), Dedi Ristori (Anna), Anna Maestri (Irene). **Duración:** 100 minutos.

El neorrealismo italiano tiene una nómina importante de realizadores: De Sica, Visconti, Rossellini, Lattuada, Fellini, etc. entre los que ocupa un lugar importante Giuseppe de Santis (Fondi, 1917), miembro de esa generación que usó, entre otras, como portavoz de sus inquietudes cinematográficas la revista *Cinema*. Se inicia en la dirección con *La caza trágica**. Militante del PCI estuvo muy influido por la estética de la vanguardia soviética, particularmente en *Arroz amargo*, su segunda película, que ha sido apreciada como un «drama de amor y de lucha de clases». En ésta lleva a cabo una denuncia de

la explotación de los campesinos uniendo en la trama las relaciones sociales con las sentimentales de los protagonistas, como también hará posteriormente en *Non c'è pace tra gli ulivi* (1959). Estos títulos están unidos por unos mismos intereses formando una trilogía. Otras obras importantes de De Santis son *Roma, ore undici**, *Hombres y lobos** y *Días de amor* (1954).



Arroz amargo

En *Arroz amargo* realiza una descripción de las condiciones de trabajo de las mujeres que se ganan la vida en la recolección de arroz en las tierras del bajo Po, con las piernas hundidas en el cieno, a pleno sol y bajo el control estricto de los capataces. Viven en barracones inhumanos, en colchones de paja y con armarios llenos de chinches, con el miedo a que las lluvias retrasen su trabajo y a la explotación del dueño o de los intermediarios. En ese trabajo inhumano y la miseria material y moral que lo envuelve, surgen los odios y, posteriormente, la conciencia de la solidaridad. La rivalidad se produce entre las propias trabajadoras: unas son obreras llegadas de todo el país para trabajar bajo contrato supervisado por los sindicatos y el ministerio y otras son «clandestinas», empleadas en peores condiciones y cuyo sueldo es un cuarenta por ciento menor, por lo que tienen que esforzarse más e imprimir un ritmo al trabajo que perjudica a las empleadas legales. Pero la unión será necesaria cuando las diferencias sólo son beneficiosas para los patronos. El contexto laboral en clave realista sirve de marco para una intriga de amores, celos y ambición. Francesca es una camarera que ha robado unas joyas que resultan ser falsas con la complicidad de Walter, quien se

siente atraído por Silvana que, a su vez, le roba las joyas a Francesca. Marco es un sargento honrado que logra redimir a ésta en tanto Silvana acaba suicidándose, condenada por haber traicionado a sus compañeros y la pérdida de la cosecha que provoca al inundar la plantación con el fin de ocultar el robo de arroz que intenta Walter. Los personajes son estereotipos movidos por la ambición, los celos o la venganza.

La película, además de hacerse famosa por el erotismo de Silvana Mangano, pone de manifiesto cómo un género tenido por sentimentaloides como es el melodrama, puede servir como vehículo expresivo de carácter realista de los conflictos sociales. También participa del cine negro en la intriga y hasta hay en la música elementos populares (canciones en el campo mientras trabajan las mujeres) junto a otros que parecen tomados del musical americano más exquisito (baile de Silvana en el que muestra el collar). De hecho, *Arroz amargo* integra diversas estéticas, desde el realismo social soviético a los estereotipos de Hollywood, todo ello teniendo como resultado una obra muy popular que atiende la vida cotidiana de las mujeres, sus diversiones y sus sueños en conseguir un buen marido o marchar a la América donde todo es posible. El director explica que «Sobre el marco del arrozal, he querido mostrar cómo se ha infiltrado un gusto americano en el pensamiento de cierta juventud italiana. Estos jóvenes están incapacitados para comprender su propia conciencia. En lugar de luchar junto a los suyos, se alejan hacia una vida fácil que les condena a desaparecer», (en *Leprophon*, 1966, 116).

Asignatura pendiente

(José Luis Garci, España, 1977).

Aunque el cine del oscarizado Garci esté lejos de los intereses que animan a la mayor parte de los cineastas de esta selección, merece la pena no pasar por alto una película que tiene una dimensión más sociológica, o incluso política, que laboral o sindical, pero que, al menos, se trata de uno de los pocos casos del cine español en que ha aparecido como protagonista un personaje que trabaja en la defensa de los obreros. José (José Sacristán) interpreta a un abogado laboralista, militante de un partido de izquierdas, que tiene un encuentro tardío con el amor de su juventud. El ajuste de cuentas provoca cierto desencanto y, en este sentido, la película constituye una premonición de la desmovilización política que ha tenido lugar en la década de los ochenta. *Asignatura pendiente* es, en todo caso, una

película emblemática de la transición política en la que se exponen en voz alta las frustraciones sentimentales y culturales, además de políticas, que el franquismo produjo en toda una generación.

Aurora de esperanza

Título original: Aurora de esperanza. **Producción:** José María Castelví para S.I.E. (España, 1937). **Guión y dirección:** Antonio Sau. **Fotografía:** Adrien Porchet. **Montaje:** Juan Pallejá. **Dirección artística:** Antonio Burgos. **Música:** Jaime Pahissa. **Intérpretes:** Félix de Pomés, Enriqueta Soler, «Chispita», Pilar Torres, Ana María Campoy, Modesto Cid, José Sánchez, Gregorio Millán, Juana Manso, Salvador Arnaldo, Ernesto Campoy, Alfredo Hornos, Eduardo Blanca. **Duración:** 87 minutos.

Tras el golpe franquista de 1936, el sindicato CNT, que era mayoritario en el sector del espectáculo de Barcelona, trató de revitalizar la industria cinematográfica en manos privadas, socializando los estudios y laboratorios y creando el Sindicato de la Industria del Espectáculo, bajo cuyo sello (S.I.E. Films) los anarcosindicalistas entraron de lleno en la producción y distribución de cortometrajes de carácter documental y de algunos largometrajes, uno de los cuales es *Aurora de esperanza* (Sala Noguer, 1993, 47ss; Caparrós Lera, 1977, 53-77). La película es la primera de Antonio Sau, un joven de veintiséis años que también había escrito el argumento. La pretensión era hacer un «drama social» con protagonismo de las masas. El personaje central es Juan, un joven obrero sin trabajo cuya mujer, en los tiempos de una revolución sin identificar, va a empeñar el ajuar al prestamista y acepta un empleo como maniquí en una tienda de ropa interior femenina. El marido le obliga a dejar ese trabajo y, animado por la sed de justicia, se compromete progresivamente en la causa de la libertad y la dignidad para él y para la clase obrera. Se convierte en agitador que encabeza una Marcha contra el Hambre. Cuando se reencuentra con su familia muestra una pistola con ademán de seguir luchando. El resultado decepcionó y no tuvo éxito de crítica ni de público; la película carecía de emoción, aunque se elogiaron las interpretaciones de los dos primeros actores.

L'autre France

Título original: L'autre France. **Producción y dirección:** Ali Ghalem (Francia, 1974). **Guión:** A. Ghalem, Jacqueline Narcy. **Fotografía:** Jean Charvein. **Montaje:** Nicole Grob, Alain Brugier, Sabine Mamou. **Música:** Dahmane El Harrahi. **Intérpretes:** Ahmed Taybi (Rachid), Salah Teskouk, Mohamed Abaid, Jean-Loup Bourel, André Rouille, Michel Whal, Dianet Lachmet, Ahmed Mazouz, Mahied-ine Abdelkader. **Duración:** 80 minutos.

Rachid es uno de los miles de inmigrantes empleados en Francia en la construcción, la limpieza, etc. Trabaja en una fábrica de tintes y vive solo en un apartamento alquilado. Esporádicamente logra alguna la compañía femenina que puede pagar. Ignora la existencia de sindicatos. Queda en paro y encuentra trabajo en un taller de metalurgia. Un día en que está, ocasionalmente, en la calle repartiendo folletos para una manifestación contra el racismo se encuentra al casero —argelino, como él— que le denuncia a la policía. En el taller trabaja con su amigo Mohamed, con obreros inmigrantes de diversas nacionalidades y algunos trabajadores franceses. El capataz les exige y un joven negro es víctima de un accidente laboral. Se ponen en huelga y Mohamed, a quien consideran cabecilla, es expulsado. En la estación de Lyon, donde le conducen esposado para deportarlo a su país, se cruza con un emigrante que ha llegado del mismo en busca de trabajo. En el taller la huelga continúa y Rachid está ahora en su puesto.

La película hace una exposición de las dificultades que en un país europeo —como *Las cartas de Alou** en España o *Le bus** en Suiza— tiene un emigrante: problemas de vivienda, de trabajo en precario, de seguridad laboral, de relaciones sociales, etc. A lo largo de la historia vemos la evolución de Rachid en su toma de conciencia como obrero y como persona que tiene su dignidad y ha de luchar para ser respetado. En esa misma línea está *Soleil O* (Mel Hondo, Francia-Mauritania, 1970), una película semidocumental que muestra el desarraigo de los inmigrantes mauritanos en París a través de encuestas donde sociólogos, economistas y gente de la calle opina sobre la «invasión» de la ciudad por los inmigrantes negros. Estos mismos reflexionan acerca de su situación y tratan de luchar contra la suerte que les ha tocado.

Aventuras y desventuras de un italiano emigrado

Título original: Pane e cioccolata. **Producción:** Paolo de Andreis y Turie Vasile para Maurizio Lodi-Fe, Verona Produzione (Italia, 1973). **Guión:** Franco Brusati y Italia Fiastri. **Dirección:** Franco Brusati. **Fotografía:** Luciano Tovoli. **Montaje:** Mario Morra. **Dirección artística:** Luigi Scaccianoce. **Música:** Daniele Patucchi. **Intérpretes:** Nino Manfredi (Nino), Anna Karina (Elena), Paolo Turco (Gianni), Ugo d'Alessio (viejo), Tano Cimarrosa, Gian Franco Barra, Giorgio Cirioni, Francesco Lada. **Duración:** 115 minutos.

Franco Brusati (1922-1993) ha combinado su escasa carrera como director de ocho largometrajes con la escritura periodística, teatral y cinematográfica. En *El desorden* (1962) hace una crítica a

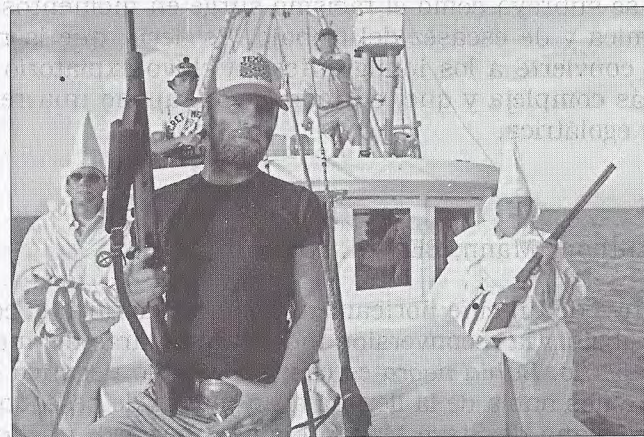
la sociedad de consumo, pero su obra más significativa es *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado*. En ella cuenta la vida de Nino en Suiza, donde trabaja como camarero en un restaurante y, dado que sólo hay un puesto fijo para un extranjero, se lo disputa con un turco. La pobreza de ambos les obliga a compartir la misma vivienda inhumana, pero al ser denunciado por orinar en la calle, el empleo es para el turco. Nino se aloja con Elena, una vecina griega, exiliada política, que vive ilegalmente con su hijo. Sigue buscando trabajo y entrega sus ahorros a un cliente del restaurante, un italiano establecido en Suiza para huir de la hacienda de su país, que se suicida el mismo día que lo emplea como mayordomo. Nino se queda sin su dinero, pues el millonario italiano ha muerto sin revelar en qué banco lo ha ingresado; logrará un trabajo clandestino en una granja donde hay dos hermanos enloquecidos que imitan a las gallinas. Se tiñe el pelo para hacerse pasar por suizo, pero no puede reprimirse cuando ve un partido de fútbol entre su país y Suiza y es echado del bar. Su amiga Elena le consigue los papeles de residencia, pero él los rechaza, dispuesto a volver a Italia. Sin embargo, cuando el tren está en marcha, acciona la alarma y se baja.

La película describe las penalidades de los emigrantes y contrapone el refinamiento centroeuropeo con la cultura popular italiana a través de detalles como pelar una naranja con cuchillo o la prohibición de tirar papeles al suelo y de orinar en los parques. Las situaciones del protagonista combinan el humor más hilarante con el drama trágico, incluso con ribetes donde se muestran las emociones, como en el mejor Chaplin. Toda la hilaridad se congela si pensamos en la vida de explotación, soledad, competitividad, miseria... en el marco de la sociedad de bienestar. En el fondo está la cuestión de la identidad del inmigrante: Nino le pregunta a los hombre-gallinas quién es él y quiénes son ellos, pues resulta un extraño para los suizos y está aislado de sus semejantes y sin lazos con sus raíces familiares. Ni los cabellos teñidos ni el folklore trasplantado le sirven para adquirir el necesario enraizamiento o una nueva identidad.

La bahía del odio/Alamo Bay

Título original: Alamo Bay. **Producción:** Louis y Vicent Malle, para TriStar-Delphi III (EE.UU., 1985). **Guión:** Alice Arlen. **Dirección:** Louis Malle. **Fotografía:** Curtis Clark. **Montaje:** James Bruce. **Dirección artística:** Rhiley Fuller. **Música:** Ry Cooder. **Interpretes:** Amy Madigan (Glory), Ed Harris (Chang), Ho Nguyen (Dihn), Donald Moffat (Wally), Tryen V. Tran (Ben), Rudy Young (Skinner), Cynthia Carle (Honey), Martino Lasalle (Luis), William Frankfather (Mac). **Distribución:** Nueva Films. **Duración:** 95 minutos.

El director de *Humano, demasiado humano** ha seguido una carrera regular en Estados Unidos, donde ha rodado, entre otras, *Atlantic City* (1980), el documental sobre la América profunda *God's country* (1985) y *La bahía del odio/Alamo Bay*, su última película en ese país antes de regresar a Europa para filmar la excelente *Adiós, muchachos* (1987).



La bahía del odio

En una ciudad costera de Texas se ha instalado una comunidad de refugiados vietnamitas y de otras zonas deprimidas por la guerra y la miseria del sureste asiático. Viven de la pesca y de otros trabajos que hacen en malas condiciones, con salarios bajos y largas jornadas laborales, lo que provoca el recelo de los norteamericanos, que ven en ellos unos competidores poco leales. Este punto de partida es histórico, pues a comienzos de los ochenta hubo enfrentamientos en varias poblaciones del Golfo de México (Texas, Louisiana o Florida) entre los emigrantes del sudeste asiático que habían sido recibidos como damnificados del «terror rojo» y los pescadores locales. El racismo latente brota al hilo del «dumping» social que provocan los inmigrantes. En el enfrentamiento entre las dos comunidades se mezclan los intereses económicos con los afectivos, pues está descrito a través de un triángulo amoroso en el que un emigrante vietnamita, Dihn, y un norteamericano empobrecido, Shang, compiten por la misma mujer. Estos dos personajes representan, paradójicamente, dos mundos enfrentados hasta la muerte por los mismos valores: Dihn es un emigrante que aspira a enriquecerse en la sociedad de las oportunidades, ha dejado su cultura originaria para ser más americano que los nacidos en el país. Por el contrario, Shang ve peligrar

su propio sueño por la presencia competitiva de esos inmigrantes a los que achaca el embargo de su barco y reacciona de un modo violento, alineándose con el Ku Klux Klan.

Louis Malle hace un relato clásico que destaca en las secuencias más documentales, particularmente en las de la pesca, y que constituye un alegato antirracista, pero en el que, a diferencia de tratamientos tópicos, se subraya cómo el racismo surge en momentos de depresión económica y de escasez del trabajo. Es decir, que la respuesta xenófoba convierte a los inmigrantes en chivo expiatorio de una situación más compleja y que, en todo caso, supone una reacción insolidaria y egolátrica.

Bahía negra

(«Thunder bay», Anthony Mann, EE.UU., 1953).

Representativa de un cine norteamericano que sacrifica el contexto social del trabajo y la reconversión industrial en aras del melodrama y el espectáculo, *Bahía negra* es casi un modelo negativo ese cine. El argumento nos habla de la llegada a un pueblo de pescadores de la costa de Louisiana de Steve Martin (James Stewart), un hombre un tanto visionario, convencido de la existencia de petróleo en el golfo, que ofrece sus servicios a la empresa presidida por McDonald. El pueblo desconfía de las promesas de Steve y, en el caso de Stella (Joanne Dru), de las gentes de ciudad acostumbradas a negocios rápidos de dudosa moralidad. Hay un enfrentamiento cuando los petroleros hacen explotar cargas de dinamitas en medio del mar y los pescadores sienten que se arruinará la pesca de langostinos; pero frente a la incertidumbre del negocio petrolero prevalecen las dos historias de amor entre Steve y Stella y la hermana de ésta y Gamby, el capataz y hombre de confianza de Steve en la construcción de la plataforma y los sondeos. La compañía retira la confianza a McDonald y Steve ha de trabajar por su cuenta; como no tiene dinero consigue que los obreros confíen en él, a lo que contribuye la actitud del capataz. Al final, no sólo encuentran petróleo o las dos chicas condenadas a una vida provinciana logran amores que les saquen del pueblo, sino que hasta los marineros hallan el modo de pescar el «langostino de oro», una especie muy apreciada, gracias precisamente a los petroleros. En esta reconciliadora historia hay una presentación del trabajo como aventura y como reto hasta el punto de que Steve organiza turnos de doce horas y la película presenta su actitud como la del héroe sin descanso que tiene un tesón a prueba de

desfallecimiento. Hay un canto ingenuo al progreso representado por los petroleros que traen prosperidad y que oculta cualquier problema derivado de la reconversión industrial que sufre el pueblo de pescadores. El melodrama sentimental se sobrepone a la trama del trabajo: así, el pueblo se moviliza y llega a la plataforma motivado por la huida de la hija de un marinero, quien ha logrado transformar el malestar de los vecinos hacia los petroleros en una solidaridad basada en una cuestión de honor.

Banditi a Orgosolo

(Vittorio de Seta, Italia, 1961).

Vittorio de Seta (Palermo, 1923) se formó en el documental de tema etnográfico, como prueba el tratamiento cinematográfico que da a esta su primera película, dedicada a mostrar el drama de un pueblo abandonado en su pobreza —mientras otras partes del país prosperan— que sólo recibe del Estado la presencia de la policía o del recaudador de impuestos. La historia simple de *Banditi a Orgosolo*, ubicada en Cerdeña, nos habla de un pastor al que los guardias exigen que denuncie a unos guerrilleros en huida. Se enfrenta a ellos y en el tiroteo muere un carabinero por lo que se organiza una batida para capturarlo. El pobre pastor huye con las ovejas que, por primera vez, son propiedad de la familia, pues su padre siempre trabajó para otros hasta morir en un accidente. Le acompaña su hermano menor, que ha dejado la escuela para tratar de sacar adelante a los animales. Al final, cuando la huida se va transformando en acoso de la pobreza —las ovejas van muriendo y le amenazan con embargar la casa— el pastor termina como bandido. Interpretada por actores no profesionales y rodada con voluntad de dar testimonio de unas tierras y la injusticia en que viven sus habitantes, se trata de una película estimable en su sencillez. Tuvo éxito de crítica, pero también problemas para ser distribuida.

La batalla de Chile

(Patricio Guzmán, Cuba-Chile, 1973-1978).

Patricio Guzmán (1941) es, con Miguel Littín, uno de los cineastas comprometidos con la izquierda chilena y la resistencia antifascista tras el golpe de Pinochet. Guzmán se echó a la calle con las cámaras rodando el particular proceso revolucionario que tuvo lugar

en los escasos meses desde el triunfo de la Unidad Popular hasta el golpe de septiembre de 1973 y la posterior movilización contra la dictadura. De ese rodaje da cuenta *La batalla de Chile*, un largo documental en varios actos donde se indaga en las luchas por el poder y el papel de los diferentes actores sociales. En realidad esta película está vertebrada en tres momentos que llevan por títulos *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*. Es esta tercera parte la que tiene interés para nuestro trabajo por cuanto en ella se muestra la capacidad organizativa del pueblo latino-americano mediante la creación por los trabajadores de organismos de base que ensayen un nuevo estado socialista frente al orden burgués. Se analizan los consejos campesinos, centros de madres, almacenes populares, congresos obreros, la organización en fábricas expropiadas y la vida en los cordones industriales. En palabras del director: «Donde la iz-



La batalla de Chile

quierda progresa y donde se desarrolla la toma de conciencia de los obreros, habida cuenta de la crisis económica, política e ideológica del capitalismo y del imperialismo, la burguesía nacional e internacional se desenmascara y replica con el fascismo. Esta es la idea central de esta película», (en *Reseña*, n.º 112, 1978, pág. 28), lo que pone en imágenes con una estudiada labor de montaje que a veces da la impresión de sobreponer a los hechos un esquema de ideas preconcebidas, pero que, en todo caso, hacen de esta película la narración de la resistencia trágica de un pueblo a la dominación. También en el terreno documental, Patricio Guzmán realizó *La respuesta de Octubre* sobre la huelga que organizó el dirigente democristiano Frei en 1972.

Beau Masque

Título original: Beau Masque. **Producción:** VPF, International Cinévision, Francina (Francia-Italia, 1972). **Guión y dirección:** Bernard Paul. **Fotografía:** William Lubchansky. **Dirección artística:** Maurice Colasson. **Música:** André Odheir. **Intérpretes:** Dominique Labourier (Pierrette), Luigi Diberti (Beau Masque), Gaby Sylvia (Emilie), Jean-Claude Dauphin (Philippe Letourneau), Evelyne Dress (Nathalie), **Duración:** 100 minutos.

El realizador comunista Bernard Paul (París, 1930-1980) es autor de varios filmes sobre la vida obrera contemporánea de la que hace descripciones en su cotidianeidad, entre ellos *Le temps de vivre* (1968) y *Dernière sortie avant Roissy**. La película se basa en la novela de Roger Vailland. Pierrette es obrera del textil, delegada sindical y militante activa del PCF. Mario, llamado «Beau Masque», ha sido obrero en su Calabria natal y ahora trabaja de repartidor de leche. Se enamoran y viven juntos. Mario soporta difícilmente la actividad política de su mujer y, en particular, la presencia de los camaradas del partido en su casa. En la fábrica textil hay una huelga por despidos que lideran Pierrette y sus compañeros. En una manifestación en que los huelguistas son dispersados por una carga brutal de los antidisturbios, Mario es agredido brutalmente por proteger a un obrero.

Esta película ha sido considerada como formando parte de la estrategia del PCF y de la CGT para ofrecer una imagen más justa de las luchas obreras después del espontaneismo de las protestas de Mayo del 68. No hay más que el mencionado sindicato y en ningún momento se señalan las divergencias entre las masas de obreros y el mismo. Los personajes que representan a la burguesía son estereotipos sin garra dramática; y la propia imagen de la clase obrera obedece a clichés, incluso a la hora de mostrar sus propias contradicciones. No obstante, *Beau Masque* es una película de innegable autenticidad, sobre todo en la elección de localizaciones, en el comportamiento de los personajes y las relaciones entre sí.

Black Legion

(Archie Mayo, EE.UU., 1937).

Archie Mayo (1891-1968) fue un director impersonal a sueldo de los estudios. Esta película, protagonizada por Humphrey Bogart, se basa en el caso histórico de un testimonio contra la Legión Negra, una organización xenófoba de Detroit dedicada a extorsionar a inmigrantes, negros y sindicalistas. Cuenta cómo, en relación con la muerte del sindicalista Charles Poole, un mecánico que se siente marginado en su trabajo frente a un inmigrante extranjero ingresa en la organización y le encargan matar a su mejor amigo. La película es un alegato antirracista y por la tolerancia que hace una apología de la Constitución americana.

Blue collar

Título original: Blue collar. **Producción:** T.A.T. Communications y Universal (EE.UU., 1978). **Guión:** Leonard y Paul Schrader y Sidney Glass. **Dirección:** Paul Schrader. **Fotografía:** Bobby Byrne. **Montaje:** Tom Rolf. **Dirección artística:** Laurence G. Paull. **Música:** Jack Nietzsche. **Interpretes:** Richard Pryor (Zeke), Harvey Kietel (Jerry), Yaphet Kotto (Smokey), Lucy Sarovan (Arlene), Lane Smith (Clarence), Ed Begley jr. (Bobby), Harry Bellaver (Eddie), George Memmoli (Jenkins), Leonard Gaines (inspector fiscal), Jimmy Martínez (Charlie), Almeria Quinn (secretario sindical). **Distribución:** CIC. **Duración:** 114 minutos.

Muy conocido por ser el guionista de *Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese, para quien más tarde escribiría *Toro salvaje* (1982), Paul Schrader (Michigan, 1946) se inicia en la dirección con *Blue collar*, título traducible por «Mono azul». Posteriormente realizará producciones en las que le interesan los seres marginados y diversos modos de «bajada a los infiernos» como en *Hardcore* (1979), *American Gigoló* (1980) y la muy estimable *Posibilidad de escape* (1991) en la que un traficante de droga en ambientes de lujo trata de redimirse.

Tres obreros de una fábrica de coches: Zeke, un joven negro, casado y con familia numerosa; Jerry, inmigrante polaco también casado y con dos hijos; y Smokey, un ex-presidiario negro que vive solo. Los tres llevan la vida de estrecheces económicas y de tensiones familiares y laborales propias de su clase, de la que huyen con juergas ocasionales con chicas de la calle. Las dificultades que tienen en su trabajo no son atajadas por el sindicato tradicional e inoperante. Decepcionados por una organización burocrática que ha olvidado la lucha obrera, deciden asaltar las oficinas sindicales y, aunque el robo es pequeño, descubren la existencia de papeles que muestran los manejos económicos realizados con el dinero de los afiliados y la corrupción y el juego sucio que impera en la organización. Trata de chantajear al sindicato, lo que no consiguen por su escasa experiencia y la habilidad de los líderes. Son perseguidos hasta acallarles: a Smokey le matan disfrazando el asesinato de accidente laboral; Jerry resulta marginado por sus compañeros, acusado de chivato y Zeke es asimilado por el sistema al resultar elegido enlace sindical a cambio de entregar los documentos. Al final, estos dos amigos aparecen enfrentados y divididos hasta el odio. Desbaratando el chantaje, el sindicato consigue domesticar a la clase obrera que representan estos tres trabajadores. Todo seguirá igual.

La película es ambigua en cuanto, al mostrar el desencanto de los trabajadores ante el carácter de la organización que les representa,



Blue Collar

roza la propaganda antisindical. No obstante, además del valor que tiene la recreación de las condiciones de vida de los obreros en Detroit, se hace una denuncia de la manipulación del poder (sindical, en este caso) que ha de ser bienvenida. Los capitalistas y los sindicalistas son presentados como explotadores de los obreros, quienes se mueven en la infidelidad a su clase, en la inmoralidad de la traición entre ellos mismos. En el fondo, hay un pesimismo existencial, casi calvinista (doctrina religiosa en la que fue educado el director), al mostrar la impotencia del trabajador frente a las injusticias y proponer la resignación y la muerte como consecuencia de un pecado original. Por ninguna parte aparece la conciencia de clase o algún tipo de comportamiento solidario de los trabajadores encaminado a luchar contra las situaciones que viven. El director explicaba el sentido de su película con estas palabras: «Considero que todas las grandes organizaciones —gubernamentales, sindicales, religiosas, empresariales— son la misma cosa. Cuando la gente se reúne es para atropellarse unos a otros (...) Para mí no hay propiamente diferencias entre escribir un guión sobre el Che Guevara o sobre Rommel. Pienso que las dos vidas merecen nuestro interés». (*Cahiers de Cinéma*, nº 294, págs. 24-26).

La boda

Título original: La boda. **Producción:** Caracas Troupe (Venezuela, 1982). **Guión:** Edilio Peña y T. Urgelles. **Dirección:** Thaelman Urgelles. **Fotografía:** Pablo Esteban Courtalón. **Montaje:** José Alcalde. **Música:** José Carlos Núñez. **Interpretes:** Eva Mondolfi, Asdrúbal Meléndez, Antonieta Colón, Carlos Carrero, Esther Orjuela, Alberto Galíndez. **Duración:** 122 minutos.

A lo largo de la celebración de una boda que tiene lugar en un rancho y en la que participan personas de distintas clases sociales e ideologías se intercala el relato de la historia política y sindical de Venezuela a lo largo de medio siglo, desde la dictadura de Pérez Jiménez hasta los años ochenta. De los personajes que participan en la fiesta se va indicando su papel en esa historia y, en particular, la evolución que hay en el movimiento obrero tras la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, que se divide entre los sindicaleros afines al sistema (los «adecos», que antaño lucharon contra ese régimen apoyado por la alta burguesía pero que ahora están más preocupados por ascender socialmente que por la defensa de los trabajadores) y los militantes de la lucha de clase. La película subraya el hecho de que la clase obrera es, en la democracia recobrada, víctima de los sindicatos vendidos al capital. Al final, un obrero es herido por un sindicalista comprado por la patronal, lo que provoca la toma de la fábrica. *La boda* es un filme ambicioso que trata de erigirse en un fresco de la historia inmediata de Venezuela, pero que no logra del todo su pretensión. El recurso a la boda llega a cansar, sobre todo porque es más verbal que audiovisual.

¡Bof! Anatomía de un repartidor

Título original: Bof (Anatomie d'un livreur). **Producción:** Marianne-Films, Film-anthropie, Albina Productions (Francia, 1971). **Guión y dirección:** Claude Faraldo. **Fotografía:** Sacha Vierny y Lionel Legros. **Montaje:** Jocelyne Triquet. **Dirección artística:** Pierre Guffroy. **Música:** Jean Guérin. **Intérpretes:** Julian Negulesco (el hijo), Paul Crauchet (el padre), Marie Dubois (la nuera), Marie-Hélène Breillat (nana), Mamadou Diop (barrendero), Marie Mergey (madre). **Duración:** 110 minutos.

Claude Faraldo (París, 1936) hace un cine con voluntad subversiva en el que reivindica sus orígenes proletarios y, al mismo tiempo, se alimenta de las corrientes libertarias postsesentayochistas. Su primera obra, *¡Bof! Anatomía de un repartidor* es una bufonada provocativa opuesta al cine de tradición populista en la que ataca el hogar y el trabajo como base de la sociedad capitalista para proponer la creación de una comuna en la que se elogia la pereza según los postulados de Paul Lafargue, el yerno de Marx, en su libro. El protagonista es un repartidor a domicilio cansado de subir y bajar escaleras con una caja de vino a sus espaldas; las propinas no compensan las frecuentes humillaciones. Se casa con Germaine, una hermosa rubia que abandona su trabajo de vendedora para convertirse en perfecta ama de casa. El padre, Paulo, cuya esposa murió el día de la boda

de su hijo, descubre que el trabajo no es la ocupación más sana y rechazando ascender, adelanta su jubilación en quince años. Se instala en casa de su hijo y se dedica a largos paseos, instaura el comunismo familiar sexual y se dedica a robar en escaparates. Mientras, su hijo ha conseguido ascender de repartidor a camionero gracias a actuar como piquete en una huelga. Un barrendero negro también abandona su trabajo para unirse al grupo. Los personajes rechazan toda norma social y la esclavitud de horarios de trabajo, encontrando la felicidad total en la pereza y la incertidumbre sobre el mañana, para, al final, optar por abandonar su medio de vida en aras de la libertad y de la aventura.

En la misma línea rodó *Themrock** una fantasía sobre la animalización de un obrero contemporáneo. *Deux lions au soleil* (1980) constituye una fábula sobre dos obreros que huyen la monotonía diaria y roban para costearse unas buenas vacaciones. En los tres casos, Claude Faraldo apuesta por el disfrute, como elemento destructor y subversivo de una alienación establecida y del anonimato en que es sumergido el individuo en un ritmo de vida donde no cabe sino lo productivo. La utopía transgresora del cineasta se ejemplifica en *¡Bof!* con esa familia de obreros que toman para sí privilegios de las clases acomodadas como el ocio, las exquisiteces gastronómicas, la libertad sexual, etc. al tiempo que rechazan los valores del trabajo, el ahorro o la moral familiar: «Prefiere el juego al trabajo, búrlate de tus obligaciones» (Zimmer, 1975, 131). La película parte de unas imágenes documentales en las que se muestra la realidad del trabajo pesado para hacer un giro cuando el padre opta por la vida ociosa. Se muestra la consecución de la felicidad —en detrimento de los valores de la familia y la propiedad— con una revolución del jolgorio y el placer de vivir.

Borinage/Miseria en el Borinage

Título original: Borinage. **Producción:** EPI y Club de l'Écran (Bélgica, 1933). **Guión, fotografía y dirección:** Joris Ivens y Henri Storck. **Montaje:** Hélène van Dongen. **Duración:** 34 minutos. **VERSION RUSA. Producción:** Mesjarabpom Film. **Música:** Hans Hauska. **Montaje:** Jay Leyda y H. van Dongen. **Comentarios:** Sklujt. **VERSIÓN SONORA** de Henri Storck (1960). **Comentarios:** André Thirifays.

Aunque comenzó en el cine experimental, un viaje a la URSS en 1930 hizo que el cineasta holandés Joris Ivens (Nimega, 1898) estuviera muy influido por Vertov y la vanguardia soviética. En ese país realizó *Canto de los héroes/La juventud habla* (1931), una peli-

cula sobre una fábrica de hornos. Su pretensión ha sido la de ser un testigo de las transformaciones sociales, políticas y económicas del siglo XX, lo que le ha llevado, entre otros lugares, a la España de la Guerra Civil donde filmó *Tierra de España**. Se ha dicho de este cineasta que «Allí donde el hombre rompía sus cadenas de esclavitud, allí donde el hombre buscaba construir su futuro, aparecía Ivens con su cámara dialogando con todos los que arrastraban el viento nuevo de esperanza» (Passek, 1991, 412). Buena prueba de estas palabras son sus trabajos *Construimos**, *El canto de los ríos**, *The power and the land** y *Sinfonía industrial**.

Borinage es un trabajo en el que Ivens y Henri Storck se plantearon ayudar a los mineros de la ciudad de ese nombre; es decir, se trata de una de las primeras películas de cine militante sobre el mundo de los mineros. En 1932 estaban en huelga y, a pesar de la solidaridad de los obreros de toda Bélgica, los objetivos de la protesta no se habían cumplido. En Mons, Charleroi y Lieja la situación estaba muy tensa, pues la policía permanecía rodeando los distritos mineros dispuesta a intervenir e impidiendo el derecho de reunión, que estaba suspendido. Los líderes mineros habían sido echados del trabajo y hasta de sus viviendas, propiedad de las compañías explotadoras. Con el invierno encima, les impedían coger carbón para calentar sus hogares y la policía disparaba contra quienes lo intentasen. Las condiciones del rodaje las cuenta el biógrafo de Ivens, quien señala que éste y Storck no eran bien vistos por la compañía, así «que no podían dormir más de dos días en la misma casa. Cada día enviaban sus negativos a Bruselas, para revelarlos, y también para impedir que la policía los encontrara. La falta de dinero no facilitaba las cosas. Pero los habitantes de Borinage compensaron estas dificultades con la ayuda preciosa que aportaron a la realización de la película. Los mineros llevaban las cámaras y el equipo para facilitar los movimientos de Ivens y Storck. Les protegieron de la policía. Habían comprendido, y lo habían repetido muchas veces, que esta película era una ayuda para ellos mismos, una participación directa e importante en su lucha», (Zalzman, 1963, 53).

El retrato de la vida de los mineros de la región belga tiene una fidelidad a lo real que convierte a la película en un documento acusador sobre las condiciones laborales en las minas; evitan en todo momento caer en el sentimentalismo y en la contemplación de la miseria. Los autores de esta película desechan cualquier refinamiento estético y que lo justifican diciendo que «Sentimos que habría sido insultante para la gente que sufría semejantes penurias usar cualquier estilo de fotografía que impidiera la comunicación honesta y directa

de su dolor a cada espectador», (Kracauer, 1989, 257), al mismo tiempo que defienden la fidelidad a lo real sin aprioris políticos: «La situación de uno o varias familias obreras tal como aparece en *Borinage* no tiene nada de revolucionario en sí mismo. Es la contraposición con el carbón almacenado, la destrucción de los productos alimenticios, las imágenes de la lucha de los obreros de todos los países voluntariamente relacionados lo que debe provocar al espectador una "toma de conciencia"». (en Passek, 1979, 27).

La película fue exhibida ante Van der Velde, dirigente del partido socialista en el poder y tuvo su influencia en el debate parlamentario sobre las condiciones de vida en el Borinage. Quizá por ello Bertold Bretsch dijo a Ivens que, con *Borinage* «A partir de una huelga perdida, usted ha mostrado que nada está perdido», (en Perron, 1993, 26). Tal impresión causó la película que fue prohibida su exhibición pública, aunque circuló en cineclubes y organizaciones populares. Posteriormente, Ivens viajó a la URSS donde hizo una versión sonora en la que añadió algunos planos rodados en Ucrania y en el metro de Moscú, entonces en construcción.

Boxcar Bertha

Título original: Boxcar Bertha. **Producción:** Roger Corman, James H. Nicholson y Samuel Arkoff para American International Pictures (EE.UU., 1972). **Guión:** Joyce H. Corrington y John William Corrington, según el libro autobiográfico «Sister of the road» de Boxcar Bertha Thompson. **Dirección:** Martin Scorsese. **Fotografía:** John Stephens. **Montaje:** Bruzz Feithsans. **Dirección artística:** Bob Modes. **Música:** Gib Guilbeau y Thad Maxwell. **Intérpretes:** Barbara Hershey (Boxcar Bertha), David Carradine (Big Bill Shelley), Barry Primus (Rake Brown), Bernie Casey (Von Morton), John Carradine (H. Buckram Sartoris), Victor Argo, David R. Osterhut, Grahame Pratt, Chiken Hollerman. **Duración:** 92 minutos.

El tercer largometraje de Martin Scorsese (Nueva York, 1942) fue producido por Roger Corman, un cineasta que al abrigo de las películas de serie B creó una escuela de aprendizaje para directores que después demostraron su valía con proyectos de mayor envergadura. En este caso, Corman le propone a Scorsese una película con violencia, al estilo de *Mamá sangrienta* (1970) o *La matanza del día de san Valentín* (1967) que él había dirigido. Será con la siguiente película, *Malas calles* (1973), cuando el italoamericano comience a demostrar su originalidad y su mundo propio. *Taxi Driver* (1976), *Toro salvaje* (1979), *Jo, qué noche* (1985) y *El color del dinero* (1986) están entre las obras maestras de Scorsese.

La película se basa en la autobiografía de Boxcar Bertha Thompson, una sindicalista norteamericana de Arkansas que se ve envuel-

ta en actividades delictivas como el asalto a trenes para subsidiar a los obreros en huelga y financiar a su sindicato. El relato cinematográfico no trata tanto de ser fiel al escrito y a la vida de esa mujer cuanto de proporcionar entretenimiento mediante la acción, que se centra en la alianza de Boxcar Bertha con un anarcosindicalista, Big Bill Shelley, y su lucha contra la compañía ferroviaria. La película hace hincapié en las gentes que deambulan en busca de trabajo y en el hecho de que la sindicalista emplea la violencia como último recurso para lograr cierta dignidad en el trabajo, aunque la prensa magnifique sus acciones y haga de ella un mito. Asimismo juega bastante con las citas bíblicas, con el perdón, el pecado y la violencia que aparecen en los libros sagrados y que se ponen en paralelo con la vida de la sindicalista, lo que constituye una cuestión muy recurrente en todo el cine posterior de Scorsese. La imagen final de Big Bill, que muere crucificado en un vagón de ferrocarril, llama poderosamente la atención, independientemente de su historicidad. El filme no satisfizo a los productores, que esperaban una película de género sin pretensiones, en tanto que el director les sorprende con un tratamiento más cercano a otro tipo de cine.

Le brasier

Título original: Le brasier. **Producción:** Flach Film/Films AZ (Francia, 1990). **Guión:** Eric y Jean Pierre Barbier. **Dirección:** Eric Barbier. **Fotografía:** Thierry Arbogast. **Montaje:** Isabelle Dedieu. **Dirección artística:** Jacques Bufnoir. **Música:** Frédéric Talgorn. **Interpretes:** Maruschka Detmers (Alice), Jean Marc Barr (Victor), Wladimir Kotliarov (Pavlak), Thierry Fortineau (Emile), François Hadji-Lazaro (Gros), Sylvia Wels (Louise), Arkadiusz Smolarczyk (Mattiouch), Elzbieta Karkoszka (Marta). **Distribución:** Warner Bros. **Duración:** 124 minutos.

La primera película de Eric Barbier está ambientada en las cuencas hulleras del norte de Francia, en los años treinta, concretamente desde 1931 hasta las elecciones municipales de octubre de 1934. Trata sobre la vida de los mineros polacos llegados a la región en busca de trabajo y los problemas para su integración, a la que no es ajeno el clima de exaltación fascista y xenófobo que se vive en ese momento. La película insiste en la manipulación de los trabajadores, por parte de los políticos, mediante espectáculos como el boxeo, y el populismo que emplean en su discurso, acusando a los obreros extranjeros de todos los males. El espacio cinematográfico es una población pobre, con la suciedad y dureza de las minas, donde viven tres personajes alienados en idénticos movimientos y en las mismas rutinas sin esperanza de que las cosas cambien. Frente a ellos con-

trasta la presencia de Pavlak, un experimentado minero, duro boxeador y obrero dócil que, en el último combate, cambiará el destino de ese microcosmos de explotación. La película es una historia dramática que participa de momentos de melodrama, de cine obrero, de política y de espectáculo, ya que el director ha querido ofrecer una obra total, un gran fresco donde se dan cita las grandes cuestiones del cine.

Brasil verdade

(M. Horacio Giménez, G. Sarno, M. Capovilla y P. Gil Soares, Brasil, 1965-1968).

Se trata de cuatro documentales que totalizan 130 minutos. El productor es Thomaz Farkas, un brasileño de origen húngaro que trataba de mostrar los elementos alienadores del pueblo brasileño, poniendo de manifiesto el conformismo de las gentes, fruto de la ignorancia. *Nossa Escola de Samba* plantea la transformación de la gente de un barrio volcada en la preparación del carnaval; *Os subterrneos do futebol* analiza la problemática de ese deporte desde los jugadores y desde la hinchada; *Memórias do Cangaço* de Paulo Gil Soares circuló como película independiente y presenta al personaje del cangaço, el luchador contra los militares y los terratenientes del nordeste brasileño que se vale de la violencia catártica o, como lo ha definido Glauber Rocha, «una especie de guerrilla anárquica, mística, que significa desorden violento» (en Amar Rodríguez, 1993, 162). Para nuestra selección tiene mayor interés el cortometraje de 40 minutos titulado *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) donde plantea la emigración desde el empobrecido nordeste a la ciudad de Sao Paulo, que en los años sesenta recibía cien mil inmigrantes anuales. Lo hace a través de un nordestino que llega a la ciudad, trabaja en la construcción y, tras un tiempo de paro, en la industria. Cuando se queda nuevamente sin trabajo se refugia en la mística religiosa para, desesperado, volver al final a su tierra de origen.

Il brigante

(Renato Castellani, Italia, 1961).

Renato Castellani (1913-1985) pertenece a la generación de cineastas italianos formados en los últimos años del fascismo que se rebelaron contra la estética de «teléfonos blancos». Sus obras más significativas son aquellas en las que parte de elementos documentales,

como *Bajo el sol de Roma* (1948), *É primavera* (1950) y *Dos centavos de esperanza* (1952).

A lo largo de los años los campesinos de una zona de Calabria, en el empobrecido sur italiano, ven cómo los acontecimientos políticos y sociales provocan cambios definitivos en otros aspectos de la realidad, pero no en su vida ni en la tierra de la que dependen y a cuya propiedad aspiran. Un aristócrata es dueño de ellas: durante el fascismo el barón está en íntima relación con Podestá, el camisa negra que saca beneficios de la situación; con la «liberación» de la entrada en el pueblo de los norteamericanos y de la restauración democrática, vuelven las mismas condiciones de explotación; y con la democracia establecida se habla de que las tierras serán para los que las trabajan, pero el alcalde matiza que bajo la administración municipal. Así las cosas, el panorama que ofrece el director es el de gentes sumidas en el fatalismo y la impotencia frente a poderes que evolucionan pero que están de acuerdo en ejercer la misma opresión sobre los campesinos. Los curas del pueblo, ligados al barón, aparecen como alimento ideológico de esa dominación al predicar la despreocupación por las cosas terrenas.

En resumen, *Il brigante* es «una historia de hombres explotados, condenados bajo diversos sistemas políticos a llevar una vida infrahumana, a sufrir los ultrajes de quien tiene en su mano la tierra y siempre consigue el acuerdo con la justicia, con el Estado, para conservar unos privilegios que no corresponden a la nueva situación, a las convulsiones del mundo de este siglo» (Juan Cobos en *Film Ideal*, nº 80, sept. 1961). La película se encuadra dentro del llamado neorrealismo literario; Castellani utiliza con soltura a los intérpretes no profesionales en un relato que destaca por su fluidez y por el tratamiento humorístico de muchas secuencias. Lo único que no convence es el desarrollo final, excesivamente prolongado —la película dura tres horas— y decantado hacia la tragedia.

Britannia Hospital

Título original: Britannia Hospital. **Producción:** Davina Belling y Clive Parsons para Film and General Prod.-EMI (Gran Bretaña, 1982). **Guión:** David Sherwin. **Dirección:** Lindsay Anderson. **Fotografía:** Mike Fash. **Montaje:** Michael Ellis. **Dirección artística:** Norris Spenser. **Música:** Alan Price. **Intérpretes:** Malcolm McDowell (Mick Travis), Graham Crowdown (doctor Millar), Leonard Rossiter (Vincent Potter), Brian Pettifer (Biles), Mark Hamill (Red), Jill Bennett (McMillan), Peter Jeffrey (Sir Geoffrey), Marsha Hunt (Amanda Persil), Robin Askwith (Ben Keating). **Distribución:** Arte 7. **Duración:** 116 minutos.

Lindsay Anderson (India, 1923) ha sido el inspirador del «free cinema», el movimiento cinematográfico más importante que ha dado el cine británico en los años sesenta y que tuvo su plataforma teórica en la revista *Sequence*, donde junto a Karel Reisz, Anderson defiende un cine comprometido con las realidades sociales, pero sin renunciar al arte. Su primera película, *El ingenuo salvaje* (1962), que cuenta la historia de un minero que triunfa en el rugby pero que no asume el éxito, ya muestra lo que será la tónica de su cine: el compromiso con la crítica de la alienación en la sociedad de consumo. Entre sus obras más conocidas están *If...* (1968), donde un colegio sirve como metáfora para una visión crítica de la sociedad, y *Un hombre de suerte* (1973), que es una fábula sobre un arribista. En su último trabajo, *Las ballenas de agosto* (1987) da un giro a su carrera con un relato sobre la amistad y la vejez de un encanto indudable.

En *Britannia Hospital* toma el microcosmos de un hospital al que llega de visita la Reina Madre con motivo del 500 aniversario de su fundación, para hacer una crítica radical y corrosiva de los diferentes estamentos y fuerzas vivas de la sociedad británica. De esta visión ácida que ataca los privilegios no se libra la clase médica, la patronal y los representantes sindicales seducidos por la visita regia, los manifestantes antirracistas, los periodistas sensibilizados por la marihuana, etc. en un discurso que parece apuntarse a la dialéctica antitodo. El hospital es un caos donde todos buscan medrar y sacar tajada de la situación: el doctor Millar endiosado en su presunto éxito científico busca el aplauso de las más altas instancias con transplantes destinados a crear un nuevo Frankenstein; el periodista Travis se cuela en el hospital para descubrir manejos, con el único interés de lograr un reportaje sensacionalista; los líderes sindicales sólo tratan de medrar y están dispuestos a cualquier componenda siempre que se acepten sus reivindicaciones o se les halague con un lugar destacado en la visita real; el administrador Potter es capaz de arruinar a la empresa con tal de que nada empañe la celebración del acontecimiento, etc. La película, con una estructura coral de pequeñas secuencias que reproduce una atmósfera de histeria colectiva, ofrece un retrato caótico de la sociedad. Sin duda, la apuesta de Anderson es provocadora. El interés que tiene para nuestra selección está en presentar un espacio de trabajo y convivencia como un lugar de insolidaridad y egoísmo, además de la crítica particular que se hace a la situación de huelga y a la actitud de los sindicalistas.

Brutos, sucios y malos

Título original: Brutti, sporchi e cattivi. **Producción:** Cia. Cinematografica Champion-Carlo Ponti (Italia, 1976). **Guión:** Ruggero Maccari y E. Scola. **Dirección:** Ettore Scola. **Fotografía:** Dario di Palma. **Montaje:** Raimondo Crociani. **Dirección artística:** Luciano Ricceri y Franco Velchi. **Música:** Armando Trovatioli. **Intérpretes:** Nino Manfredi (Giacinto), Ettore Garofolo (Camille), Franco Merli (Fernando), Linda Moretti (Matilde), Francesco Anniballi (Domizio), Maria Bosco (Gaetana), Giselda Castrini (Lisetta), Alfredo D'Ippolito (Plinio), Giancarlo Fanelli (Paride). **Duración:** 115 minutos.

Ettore Scola (Trevico, 1931) es un cronista de la sociedad en sus contradicciones muy capaz de combinar la descripción realista con el humor y hasta la ternura hacia los personajes que retrata.

En su extensa filmografía sobresale *Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam* (1973), que es un drama sobre la emigración interior del sur al norte italianos, y *Una jornada particular* (1977). En el terreno de la comedia hay que destacar la magnífica *Macarrones* (1985) interpretada por Jack Lemmon y Marcello Mastroiani.

Brutos, sucios y malos es una película donde se combina la comedia de pícaros y el drama social. Una extensa familia del lumpemproletariado vive en una chabola y cada uno busca el modo de llevarse un pan a la boca. El patriarca, Giacinto (Nino Manfredi) guarda un millón que ha obtenido por la indemnización de la pérdida de un ojo y sus hijos urden un plan para robarle, por lo que duerme con su único ojo abierto. Cada día ha de buscar nuevos escondrijos y defiende su dinero con una escopeta que usa sin escrúpulos. La familia acepta, de mala gana, la autoridad de Giacinto hasta el día en que a éste se le mete en la cabeza llevar a la chabola a una concubina.

Se trata de una comedia amarga que mantiene la tesis de que las condiciones de vida extremas desarrollan el egoísmo. Aunque, como ha observado la crítica, se trata de un egoísmo aprendido en la cultura de la televisión: el dinero por sexo, el «ménage à trois», el fraude,... En efecto, «el pobre hoy es bruto y sucio, como la burguesía le ha visto siempre; pero hoy ha adquirido una libertad nueva que le ha hecho tomar conciencia del poder extraordinario que le aporta la maldad», (*Cinéma 77*, nº 217, enero 1977, pág. 101). El director hace un retrato lúcido de la clase obrera empobrecida hasta extremos en los que la condición humana se muestra próxima a la depredación animal. No se deja llevar por la poesía de la miseria extrema ni tampoco trata de analizar causas o consecuencias de la situación, le basta con exponer conductas de seres humanos urgidos por el hambre y la fortuna

cercana e inalcanzable; y lo hace con un tratamiento entre felliniano y teatral: esa familia es toda una galería de monstruos físicos y morales que vienen constituirse en estereotipos de un submundo.

The bus

Título original: The bus. **Producción:** Helios Film (Suiza, 1976). **Guión y dirección:** Bay Okan. **Fotografía:** Gfunash Karabuda. **Montaje:** Bay Okan, Jean-Luc Missar. **Música:** Omar Zülfü. **Intérpretes:** Bay Okan, Björn Gedda, Tuncel Kurtiz, Ogus Arlas, Aras Oren, Nuri Sexen, Leif Ahrle, Hasan Gül, Sümer Işgör, Unal Nurkan, Nadir Sütemen, Yüksel Topcugurur, Tissou Björkman. **Duración:** 87 minutos.

Bay Okan, un cirujano dentista de origen turco y residente en Suiza, ha lanzado con *The bus* un grito acusador de las condiciones de vida de los emigrantes del Tercer Mundo en la Europa más enriquecida. Y lo ha hecho con eficacia, dado que el tono de comedia y de parábola que mezcla diversos estilos no impide que su película tenga un tono y un ritmo adecuados a la denuncia que pretende.

Un grupo de nueve trabajadores inmigrantes turcos entra en Suecia a bordo de un viejo autobús. El chófer para el vehículo en una gran plaza de Estocolmo y desaparece después de haberles despojado de sus papeles y su dinero. Temerosos de ser deportados a su país, los jóvenes turcos no abandonan el autobús más que de noche y lo hacen para buscar alimento en las papelerías. Algunos se atreven a ir más allá y descubren la ciudad. Huyendo de la policía, uno de ellos se pierde en las calles desconocidas y tras vagar toda la noche sin encontrar a sus compañeros acaba tirándose al río helado, sin que nadie intervenga. Otro es agasajado por un desconocido, que le lleva a una discoteca a presenciar un espectáculo en vivo; después de lanzarse sobre la comida, huye cuando adivina las intenciones del amigo esporádico. Pero le atrapa y le mata. Al cabo de una semana, la policía decide llevarse el autobús al depósito municipal y allí descubren a los turcos que no han salido del mismo y que son arrestados ahora, mientras el autobús parte para el desguace.

La película muestra el contraste entre el espacio de la sociedad desarrollada, bien alimentada, culta y liberada sexualmente, con ese autobús donde vive un grupo sumido en el miedo, la ignorancia y el hambre. Pero, como ha señalado un crítico: «Los nueve turcos subsisten en la alienación de su condición de subproletarios emigrados y la viven como experiencia trágica sobre el suelo de Europa occidental, mientras que ésta vive ella misma su propia alienación: empujones gregarios de los trabajadores de madrugada entrevistados a través de una

cortina, fascinación por los mitos de América (cartel gigante de Bogart en un escaparate), diversas mistificaciones, mercantilismo del sexo (sex-shops, prostitutas deformes y sin vida)», (Cinéma 77, n° 224-225, pág. 195).

La busca

Título original: La busca. **Producción:** Nino Quevedo para Surco Films (España, 1966). **Guión:** A. Fons, Juan Cesarabea, Flora Prieto, Nino Quevedo. **Dirección:** Angelino Fons. **Fotografía:** Manuel Rojas. **Música:** Luis de Pablo. **Interpretes:** Jacques Perrin, Emma Penella, Sara Lezana, Hugo Blanco, Lola Gaos. **Duración:** 92 minutos.

Angelino Fons adapta con acierto la primera novela de la trilogía de Pío Baroja «La lucha por la vida», integrada por «La busca», «Mala hierba» y «Aurora roja». Fons (Madrid, 1935) había comenzado a trabajar, tras diplomarse en la Escuela de Cine, escribiendo guiones con Carlos Saura. *La busca* es su primera película. Narra la vida de Manuel (Jacques Perrin), un joven que, a principios de siglo, emigra del campo a la ciudad de Madrid para buscar fortuna; trabaja como recadero y tras diversos avatares se integra en una banda de delincuentes. La narración sirve para mostrar las miserias y los ambientes sórdidos de los desheredados, lo que la película consigue perfectamente con una ambientación muy cuidada y la magnífica fotografía de Manuel Rojas. El guión es fiel al espíritu de la novela original; también hay que destacar la interpretación, sobre todo la del protagonista, que fue galardonado en la Mostra de Venecia por su trabajo.

Cabeza de turco

(«Günter Wallraff», Jörg Gfrörer, Alemania, 1986).

Jörg Gfrörer (1944) ha realizado trabajos para televisión; en compañía de Günter Wallraff se dirigió con una cámara y un magnetofono ocultos a la zona industrial de Oberhausen para trabajar en las mismas condiciones en que lo hacen los inmigrantes turcos. Ellos habían pedido trabajo a una sociedad de servicios —conocida como el «mercado de esclavos»— desde donde eran enviados a una empresa de limpiezas. En ésta las condiciones eran imprevisibles: un día podían trabajar tres horas y al día siguiente tenerse que volver a casa, tras haber tardado una hora en llegar a la empresa, por falta de trabajo. El resultado es un documental de largometraje que creó polémica en el país al denunciar el trato que se da a los inmigrantes turcos.

Café irlandés

Título original: The snapper. **Producción:** Lynda Mules para BBC (Gran Bretaña, 1993). **Guión:** Roddy Doyle. **Dirección:** Stephen Frears. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Montaje:** Mick Audsley. **Dirección artística:** Consolata Boyle. **Música:** Stanley Myers. **Interpretes:** Tina Kellegher (Sharon), Colm Meany (Dessie), Ruth McCabe (Kay), Colm O'Byrne (Darren), Eanna MacLiam (Craig), Ciara Duffy (Kimberley), Joanne Gerrard (Lisa), Pat Laffan (George Burgess), Fionnuala Murphy (Jackie), Karen Woodley (Yvonne). **Distribución:** Alta Films. **Duración:** 97 minutos.

El realizador británico Stephen Frears había estado trabajando para la poderosa industria norteamericana, donde filmó *Las amistades peligrosas* (1988), *Los timadores* (1990) y *Héroe por accidente* (1992). Volvió a las islas para rodar una película de bajo presupuesto, en clave de comedia, similar a *Mi hermosa lavandería* (1985) o *Abrete de orejas* (1986) con las que inició su carrera y que son pequeñas obras maestras muy capaces de captar las contradicciones de algunos problemas sociales en clave de comedia.

Café irlandés —cuyo título original es algo así como «El chasquido»— es una película que sorprende por su naturalidad a la hora de contar una historia como la que puede suceder en miles de familias de trabajadores en el mundo. Aunque las situaciones dramáticas estén muy elaboradas, hay un fondo documental en el retrato que se hace de una familia en un barrio obrero, casi neorrealista. El embarazo de la hija soltera de los Curley sirve para pasar revista a la hipocresía social y a las relaciones familiares en las que ha faltado cierta preparación para los problemas. Los Curley son una familia con cierto desorden y con broncas habituales (los pequeños se pelean, los adolescentes tienen problemas con la ropa) pero su convivencia tiene momentos de celebración que muestran una solidaridad festiva que no se ha perdido. Así se aprecia en secuencias como la del regalo de la bicicleta o la llegada del mayor del servicio militar y que culmina en el plano final de la película con la llegada de toda la familia al hospital. Por otra parte, hay una crítica importante a la moral establecida (comentarios maledicentes de los vecinos y amigos) y a unas amistades basadas en las relaciones que se establecen en la taberna y que muestran la alienación de las jóvenes preocupadas por la diversión y la risa a cualquier precio o de los hombres maduros incapaces de ser solidarios con los problemas de los demás.



Café irlandés

La película se sitúa entre la descripción de la vida cotidiana de la clase obrera en un barrio de una gran ciudad y el melodrama de la chica embarazada, en una feliz conjunción de estos dos elementos. Por consiguiente, no se trata tanto de un cine social, de tesis, o de un retrato que sirva como paradigma cuanto de captar los momentos agridulces de la vida de una familia y sus relaciones con otros trabajadores, en la taberna o en el barrio. El eje melodramático tiene menor interés y el propio director se preocupa de no cargar las tintas sobre él, aunque ofrece la innegable perspectiva de servir como espoleta dramática que active comportamientos en esas personas. En la realización cinematográfica no hay artificio, subrayados o voluntad de «escribir con la cámara». Frears se vale del plano medio y primeros planos durante toda la película para dejar actuar a los personajes, confiando en la fuerza narrativa de un guión bien estructurado y en unos diálogos vivos y significativos. La desnudez de esta película hecha para la televisión británica llega hasta la música, que sólo suena en breves fragmentos.

La califa

(Alberto Bevilacqua, Italia, 1971).

El escritor y cineasta Alberto Bevilacqua (Parma, 1934) ha mostrado, en su escasa filmografía, interés en reflejar una crítica política al hilo de relatos melodramáticos o parábolas. Así sucede en su primera película, *La califa*, y en *Esa clase de amor* (1972) y *Atten-ti al buffone* (1975).

La historia narrada en *La califa* muestra, al comienzo, el enfrentamiento entre los dos personajes que pertenecen a dos mundos: el industrial es un hombre hecho a sí mismo, antiguo obrero, que vive una existencia gris como burgués, casado con una mujer callada con la que tiene un hijo contestario que aspira a viajar a la India. Se trata de un hombre duro, capaz de provocar el suicidio de un amigo. Por el contrario, la trabajadora es viuda de un obrero que murió durante una huelga; ahora tiene un amante ocasional y vive en una barraca. Esta mujer trabaja en la fábrica del empresario y constantemente le echa en cara la explotación. Pero, a partir de que los dos establecen una relación afectiva, él irá tomando conciencia de los problemas de los trabajadores y enfrentándose a los mafiosos que le rodean, mientras ella se acercará al mundo del capital y acabará por separarse de sus compañeros en huelga. La película ha sido juzgada con dureza por la crítica, que además de subrayar el escaso trabajo de interpretación de Ugo Tognazzi y Romy Schneider en los papeles principales, indica la incoherencia de un relato en el que «una proletaria, en una noche de cama revolucionaria con el "padrone", puede transformar más a éste que la violencia de una huelga o el suicidio provocado por un amigo». (J.M. Latorre en *Dirigido por*, nº 42, marzo 1977).

Camarades

Título original: Camarades. **Producción:** MK Production, Reggane Films, Films 13, La Guéville (Francia, 1969). **Guión:** M. Karmitz, Jean-Paul Giquel, Lia Wajntal. **Dirección:** Marin Karmitz. **Fotografía:** Pierre-William Glenn. **Montaje:** Thierry Derocles. **Música:** Jacky Moreau y Sylvia Gandelette. **Intérpretes:** Jean-Paul Giquel, Juliet Berto, Dominique Labourier, André Julien. **Duración:** 90 minutos.

El director de *Coup pour coup** realiza un relato protagonizado por un obrero y destinado a la reflexión y a la lucha política desde una óptica marxista-leninista. Yan no ha podido terminar el instituto. Su padre, antiguo obrero, tiene una pequeña librería. Como todo el mundo en su ciudad, Saint Nazaire, Yan ha trabajado en los talleres de construcción naval como peón. Tras un tiempo en paro, encuentra un empleo como encuestador. Tiene discusiones familiares violentas; su amiga Juliette va a casarse y a adoptar una vida burguesa. Yan acepta la invitación de un amigo y marcha a París. Allí, sin ninguna cualificación profesional, está largo tiempo en paro y, al final, acepta un trabajo en una fábrica, en la cadena de producción. Una injusticia le hace enfrentarse con el capataz, lo que le supondrá la toma de

conciencia. La repugnancia ante la injusticia y la rebelión individual de Yan se transforman, en los comités de acción y de base, en un trabajo de análisis y reflexión política. La película se ofrece como un modelo de compromiso sindical y obrero en el que no se trata tanto de lograr unas reivindicaciones concretas cuanto de la dignidad del trabajador.

El camino de la esperanza

Título original: Il cammino della speranza. **Producción:** Lux Film-Luigi Rovere (Italia, 1950). **Guión:** P. Germi, F. Fellini, T. Pinelli. **Dirección:** Pietro Germi. **Fotografía:** Leonida Barboni. **Música:** C. Rustichelli. **Intérpretes:** Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi, Saro Arcidiacono, Franco Navara, Liliana Lattanzi.

En sus primeros años, el cine de Pietro Germi (1914-1974) está preocupado por la crítica social en la Italia de la postguerra. Hay en ocasiones demasiado didactismo en sus filmes, pero otros tienen una fuerza narrativa indiscutible. Destacan *La ciudad se defiende* (1951), sobre la delincuencia en las grandes ciudades, *El camino de la esperanza* y *El ferroviario**, acerca de la disgregación familiar.

El camino de la esperanza es un drama de enorme fuerza y agudeza a la hora de presentar un problema social; en el guión participó Federico Fellini. La idea se le ocurrió a Germi cuando observó en el puerto de Villa San Giovanni a un grupo de emigrantes procedentes de Sicilia. En clave neorrealista narra el exilio forzoso de los mineros de un pueblo siciliano que abandonan su tierra cuando las minas de azufre son cerradas. Esto provocó protestas entre los obreros. La emigración les lleva a Francia en busca de trabajo, con la promesa de una nueva vida esperanzada que ahogue su miseria y el dolor del desarraigo. En el camino iniciado se encuentran con la incompreensión de la policía y provocan involuntariamente odios. Al final, el mensaje propuesto es la necesidad de abolir las fronteras (los emigrantes se salvan gracias a que los aduaneros hacen la vista gorda) y la aplicación humanizadora de unas leyes que no conocen el dolor de las gentes. La película sobrepone las historias individuales, demasiado novelescas, a la épica con que se trata el tema. Posteriormente realizará *Un maldito embrollo* (1960), adaptación de la novela «El zafarrancho aquel de via Merulana», de Carlo Emilio Gadda, en la que hace un viaje literario por la Roma popular.

La cantata de Chile

Título original: La cantata de Chile. **Producción:** ICAIC (Cuba, 1976). **Guión y dirección:** Humberto Solás. **Fotografía:** Jorge Herrera. **Montaje:** Nelson L. Rodríguez. **Música:** Leo Brouwer. **Textos, poemas y canciones:** Volodia Teitelboin, Pablo Neruda, Violeta Parra y Patricio Manns. **Intérpretes:** Nelson Villagra, Shenda Román, Eric Horesmann. **Distribución:** ICAIC. **Duración:** 119 minutos.

La filmografía del cineasta cubano Humberto Solás (La Habana, 1941) ha estado marcada por la investigación en el lenguaje cinematográfico, con un estilo neobarroco en ciertos momentos, y el deseo de hacer el cine militante que desde el ICAIC se le pide. Mientras la condición de la mujer suele estar olvidada en el movimiento obrero que se ha llevado al cine, Solás tiene particular sensibilidad en este sentido, lo que ha mostrado desde sus primeros trabajos, *Manuela* (1966) y, sobre todo, *Lucía* (1968), una película en tres episodios ubicados en distintas épocas y protagonizados por mujeres que luchan por su liberación.



La cantata de Chile

Como se ha indicado más arriba, Solás ha tratado con esta película de hacer un documento sobre la masacre de Iquique, en la que perecieron cientos de personas en rebelión solidaria con los mineros. Y lo hace, a diferencia de Littín, no bajo claves realistas, sino construyendo un relato simbólico con valor de gran epopeya que exprese el proceso liberador del pueblo latinoamericano. La película cuenta cómo los mineros de las explotaciones del país, en manos del capital británico que necesita materia prima para sus industrias a precios bajos, van a la huelga por los salarios de hambre y las condiciones de trabajo. Como no son escuchados por los patronos inician una marcha a la población de Iquique y que el director contrapone con otras marchas liberadoras de la historia del subcontinente, subrayando que el opresor es tanto el capital extranjero como la oligarquía local en connivencia con él. En la tercera parte se presenta la negociación donde aparecen representadas, también simbólicamente, las distintas fuerzas: los trabajadores, el empresario local, los capitalistas extranjeros, el delegado gubernamental, un general del ejército. Aunque el talante alegórico puede restar fuerza al relato, *La cantata de Chile* es una buena muestra de cine militante en la que se aprecia la dimensión política que tienen las luchas obreras.

El canto de los ríos

(Véase *Construimos*)

Carbón/La tragedia de la mina

Título original: Kameradschaft [Camaradas]. **Producción:** Seymour Nebenzal para Nero Film y Gaumont (Alemania-Francia, 1931). **Guión:** Ladislao Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel. **Dirección:** George W. Pabst. **Fotografía:** Fritz Arno Wagner y Robert Baberske. **Montaje:** Hans Oser. **Dirección artística:** Ernst Metzger y Karl Vollbrecht. **Intérpretes:** Fritz Kampers, Alexander Granach, Ernst Busch, Gustav Püttjer, Elisabeth Wendt, Oskar Höcker, Daniel Mandaille, Georges Charlia, Pierre Louis, André Nicolle, Alex Bernard, Marcel Lesueur, Georges Tourreil, Hélène Manson, Andrée Ducret, Marguerite Debos. **Duración:** 89 minutos.

George Wilhelm Pabst (1885-1967) es, con Fritz Lang y Friedrich W. Murnau, uno de los directores del mejor cine alemán del primer tercio de siglo. Comenzó en el teatro, como actor y director, y en 1923 realiza su primera película, *El tesoro*. Además de participar en el sindicato de trabajadores del cine y otros movimientos de izquierda, hasta 1932 rueda quince películas que son consideradas muy superiores al resto de su filmografía. Destacan *La calle sin alegría*

(1925), *Bajo la máscara del placer* (1925), que abordan la situación social tras la crisis inflacionista de 1923 y *Don Quijote* (1933), una de las primeras adaptaciones cinematográficas de la obra cervantina. En su cine el compromiso social viene equilibrado entre el necesario análisis frío de la realidad y la utopía expresionista de la luz y la pasión. Recibió la Legión de Honor por *Carbón* y la Sociedad de Naciones le premió por sus «películas combatientes por la paz y la amistad entre los pueblos» en las que hay que situar *Cuatro de infantería* (1930), donde aborda la violencia e inhumanidad de la guerra con una perspectiva claramente pacifista.

Carbón —también conocida por *La tragedia de la mina*— fue producida al margen de la poderosa UFA, la productora dominada por el partido nazi. La película está basada en hechos reales sucedidos en 1906, aunque la acción cinematográfica se sitúa en 1919, tras la Primera Guerra Mundial: la catástrofe en el interior de una mina de carbón situada en Courrières, en la frontera francesa con Alemania, en la que murieron más de mil cien mineros por una explosión de grisú y trece aparecieron vivos al cabo de diecinueve días. Sobre estos mismos hechos había rodado el cineasta francés Victorin Jasset *Au pays des ténèbres*.

Carbón cuenta cómo para rescatar a los franceses sepultados y ante la ineficacia de las autoridades, los mineros alemanes se organizan y rompen la reja subterránea que separaba los dos países. Se trata de una película coral, donde el protagonismo está en las masas y en la solidaridad de los trabajadores capaz de traspasar las fronteras. En la secuencia en que un minero se encuentra con otro, cubierto con una máscara antigás, hay una crítica a la guerra pasada como enemigo de la clase obrera: «¡Todos los trabajadores somos uno! Nuestros enemigos son el grisú y la guerra». La película tiene un tono realista documental, con una hermosa fotografía y una banda sonora en la que se integran los ruidos en el interior de la mina con la música. Este tratamiento se agradece frente a otros más idealistas, habituales en historias de este tipo; sin embargo, otros han criticado la ingenuidad del planteamiento de Pabst: «Los mineros que se ayudan en la desgracia, franceses y alemanes unidos, etc. no son sino tímidos deseos y precaria demostración de una situación que necesitaba algo más que ficticias hermandades y buenos deseos» (Pérez Estremera, 1967, pág. 69). En la lista de las treinta películas más importantes del mundo realizada con ocasión de la Exposición Universal de Bruselas de 1958 figura este filme.

El carbonero

(«Le charbonnier», Mohamed Bouamari, Argelia, 1972).

Belgacem, el carbonero y su mujer, alfarera, viven con sus dos hijos en una región miserable de la Argelia actual. Lo que ganan no les llega para vivir, de modo que buscan trabajo en la ciudad. Allí, la mujer encuentra trabajo en una fábrica, pero tiene que vencer los prejuicios de las autoridades locales, que les explotan y tratan de mantener las tradiciones machistas. Belgacem habla con un antiguo compañero de armas del FLN y que ahora es alto funcionario, pero únicamente le da buenas palabras. Al final, este hombre comprende que sólo con una reforma agraria podrá tener la oportunidad de sacar adelante su familia. Se trata de una película de factura clásica cuya pretensión nítida es servir a la causa política de la revolución y propagar la necesidad de que el pueblo participe en la construcción del país y en la reforma agraria.

Cartas a Iris

Título original: Stanley and Iris. **Producción:** Arlene Sellers y Alex Winitzky para Metro-Goldwyn-Mayer (EE.UU., 1990). **Guión:** Harriet Frank, jr. y Irving Ravetch, según la novela «Union street» de Pat Barker. **Dirección:** Martin Ritt. **Fotografía:** Donald McAlpine. **Montaje:** Sidney Leven. **Música:** John Williams. **Intérpretes:** Jane Fonda (Iris King), Robert de Niro (Stanley Cox), Swoosie Kurtz (Sharon), Martha Plimpton (Kelly), Harley Cross (Richard), Jamey Sheridan (Joe), Feodor Chaliapin (Leonides Cox), Zohra Lampert (Elaine). **Distribución:** UIP. **Duración:** 102 minutos.

Martin Ritt, autor conocido por *Norma Rae** ha elegido una historia «de impacto» para hacer una película que funcionase a partir del lucimiento estelar de dos actores consagrados: Jane Fonda y Robert de Niro. Este propósito ha hecho fracasar, en gran parte, la construcción cinematográfica de un argumento valioso; parece que debido a las limitaciones de «casting»: nunca acabamos de creernos a De Niro en el personaje que interpreta y la repetición de gestos y la sobreactuación no le ayudan mucho.

El argumento está tomado de la novela «Union Street», de Pat Barker, que ubica la acción en una ciudad industrial de Gran Bretaña y tiene como grueso de la narración la existencia cotidiana de siete trabajadores de una fábrica. Pero en la adaptación cinematográfica se focaliza la acción en la pareja protagonista, cuyos nombres dan

título a la película. Stanley es un solitario pobre hombre que, tras sucesivos encuentros fortuitos, se siente atraído por Iris, una trabajadora que acaba de enviudar y lleva una vida sufrida en el tajo y la casa. Stanley es acusado de robar en el restaurante de la fábrica de Iris y ésta se toma en serio su defensa cuando comprueba que ello es imposible, debido a que no sabe leer. Este momento de sus vidas será clave para el futuro común. Lo que inevitablemente será una historia de amor tiene caminos tortuosos, en parte por las diferencias de personalidad, en parte por las condiciones sociales que les ha tocado vivir. El material de base nos habla de un hombre desarraigado, analfabeto por la profesión ambulante de su padre, que dura poco en las empresas; y una mujer que ha de luchar para sacar a sus hijos adelante tras la muerte inesperada de su marido, con el problema añadido de una hermana y un cuñado en casa que buscan trabajo. Lejos de las pretensiones del director, de presentarnos una bella historia de amor en la que una maestra redime y se enamora de un alumno cuasi «salvaje», el libro nos sitúa en una historia cotidiana, muy apegada a una ciudad industrial y a las dificultades de la clase trabajadora. Esa podía haber sido la perspectiva inédita de la película. Pero pronto se hacen desaparecer de la pantalla a los hijos de Iris, no se plasman con convicción sus dificultades, la historia de Stanley se resuelve en la secuencia del asilo de su padre y la realización se pone demasiado al servicio de los protagonistas. El final deliberadamente «esplendoroso» suena a cuento de hadas. De hecho, la propia historia de amor suena a falsa, a arreglo amistoso y por conveniencia mutua.

Las cartas de Alou

Título original: Las cartas de Alou. **Producción:** Primitivo Alvaro para Elías Querejeta P.C. (España, 1990). **Guión y dirección:** Montxo Armendáriz. **Fotografía:** Alfredo F. Mayo. **Montaje:** Rori Sainz de Rozas. **Dirección artística:** Llorenç Miguel. **Música:** Luis Mendo y Bernardo Fuster. **Intérpretes:** Mulie Jarju (Alou), Eulalia Ramón (Carmen), Ahmed El Maaroufi (Moncef), Akonio Dolo (Mulai), Albert Vidal (padre de Carmen), Rosa Morata (esposa de Mulai), Mamadou Lamine (Kassim), Ly Babali (Ibrahima), M^a Barick Guisse (Lami), Joaquín Notario (Antonio), Margarita Calahorra (patrona). **Distribución:** Golem. **Duración:** 92 minutos.

Antes que nada, Montxo Armendáriz (Olleta, Navarra, 1949) es un cronista interesado por los débiles de nuestra sociedad. El talante documentalista de sus películas es una opción estética afianzada en los años de aprendizaje, en los que el director rueda cortometra-

jes de carácter etnográfico; precisamente el tema de uno de ellos, *Carboneros de Navarra* (1981) le sirve para su primer largometraje, *Tasio**. Esa opción tiene consecuencias en la preparación de cada película, para lo que Armendáriz realiza numerosas entrevistas y grabaciones en vídeo que le sirven para el conocimiento directo y pormenorizado de cada tema que está a la base del guión. En colaboración con el productor Elías Querejeta ha rodado películas en las que la trama narrativa es mínima, casi una disculpa para ver de cerca, en una observación solidaria, etimológicamente simpática, la evolución de unos personajes abocados a la muerte, la desesperanza o el malvivir. Ello es producto de la libertad insobornable; como dice el director, «Si uno quiere ser libre, no le queda otro remedio que ser marginal. La libertad no puede existir más que en la marginalidad y, muchas veces, en la propia locura», (en Pérez Manrique, 1993, 109). El cineasta navarro se ha ocupado del mundo rural, *Tasio*, de la bajada a los infiernos de la droga (*27 horas*, 1986), del vértigo de la juventud desbordada (*Historias del Kronen*, 1994) y de los emigrantes africanos que llaman a las puertas de la rica Europa (*Las cartas de Alou*).

En esta película se hace el recorrido lleno de dificultades de un emigrante clandestino que huye de su país por el hambre y la pobreza y, tras viajar clandestinamente en la bodega de un barco, es depositado en una lancha que desembarca en las costas andaluzas. Allí se sube a un camión que le aleja de las playas, a pesar de que el conductor trata de impedir que lo haga. Con un amigo llamado Kassim vive en una caseta junto a un vertedero y encuentra su primer trabajo recogiendo pepino en un invernadero sofocante; posteriormente fumigando plantas. Lo primero que aprende en castellano es «casa» y «Buen día, patrón ¿tienes trabajo para mí?» Los dos amigos tratan de divertirse en una discoteca, pero las chicas con las que salen les piden que se oculten para evitar el juicio social discriminatorio. Marcha a Barcelona donde le espera su amigo Mulie, el destinatario de las cartas a que hace referencia el título de la película, que el espectador escucha como voz en off intercaladas a lo largo de ella. Llega a Madrid solo y sin dinero, pero gracias a la solidaridad de un compañero consigue una habitación. Se dedica a la venta ambulante y le intentan robar el reloj, se defiende, pero, paradójicamente, ha de huir de la policía al no tener permiso de residencia en el país.

La vida en Madrid tampoco es fácil y continúa su viaje hacia Cataluña, donde Mulie le había prometido un trabajo mejor. En Barcelona no encuentra al amigo, por lo que ha de ir hasta Lérida, donde, al entrar en un bar, le desprecian por ser negro. En una plaza se encuentra a Moncef, un marroquí que había caído al mar y ahora le



Las cartas de Alou

falta una pierna. Aprende con él a jugar a las damas, lo que le permitirá conocer a Carmen y demostrar su habilidad. Encuentra trabajo en la recogida de fruta, pero le desprecian nuevamente por su raza y duerme en una casa desvencijada. Frecuenta el bar de Carmen y baila con ella en la plaza del pueblo. Por un altercado en el trabajo, en el que ha tratado de mantener la dignidad, tiene que marcharse a Barcelona. Allí su amigo Mulie, al que por fin ha encontrado, le proporciona empleo en un taller de confección clandestino, donde trabaja de noche y con frío. Ya puede enviar el primer dinero a su país. Vuelve a ver a Carmen, aunque el padre de ésta no consiente que sigan las relaciones. Alou está preocupado por legalizar su situación y no tener que huir de la policía. En una manifestación contra las expulsiones de los inmigrantes, su compañero Mulie le propone obtener los papeles a cambio de dinero, pero Alou lo rechaza porque no quiere que nadie se aproveche de él. Llega a casa y encuentra a su amigo Lami, con el que vive cuando Mulie y su mujer dejaron el piso, asfixiado por el gas de una estufa que habían encontrado en un basureiro. Cuando Carmen iba a decirle a su padre la razón de sus viajes a Barcelona, unos policías detienen a Alou. Es expulsado, pero en la última carta y con las últimas imágenes regresamos al comienzo de la historia: Alou y Moncef van a tomar una lancha para intentar entrar de nuevo en España clandestinamente.

A lo largo de todo el periplo de Alou se nos muestran las dificultades de trabajo y los abusos que en el mismo sufren los inmigrantes, los problemas de vivienda y el hacinamiento, la insolidaridad y el racismo de una sociedad que busca mano de obra barata pero se muestra incapaz de integrar a las personas y que está contrapuesto con la solidaridad de los iguales; la barrera del idioma y de la cultura que se suman como frontera infranqueable a las condiciones de vida y trabajo; la búsqueda de la vida que incluye vivir de lo que otros tiran, etc. La película tiene una narración elemental, pero constituye uno de los pocos filmes del cine español de los últimos años que mira a las páginas de los periódicos para recoger un aspecto de la realidad de nuestro país; es importante subrayar que Armendáriz ha empleado a actores no profesionales y el protagonista ha vivido una experiencia muy similar al papel que desempeña en el filme.

Casas Viejas

Título original: Casas Viejas. **Producción:** Andalusí (España, 1983). **Guión, decorados y dirección:** José Luis López del Río. **Fotografía:** Jusuf Ibn An Nahari, José E. Izquierdo, Antonio Pérez Olea. **Montaje:** José A. Rojo, David Raposo. **Música:** Víctor Monge «Serranito». **Intérpretes:** los protagonistas de los sucesos de 1933 y actores de grupos de teatro andaluces. **Duración:** 136 minutos.

Con su primera película, José Luis López del Río (Málaga, 1945) consigue el premio de Nuevos Realizadores del Ministerio de Cultura; anteriormente había participado en la dirección teatral y en la animación de propuestas culturales. Presentada en el Festival de San Sebastián de 1985, se trata de una producción independiente que tuvo numerosas dificultades para su realización y para su distribución, como ya se ha indicado.

La película recrea el levantamiento campesino, propiciado por líderes anarcosindicalistas, en la localidad gaditana de Casas Viejas (hoy Benalup de Sidonia) en enero de 1933, provocado por la decepción que produce la tímida reforma agraria y el hambre que asolaba la comarca. La represión de la Guardia Civil, ordenada por el gobierno de centro-izquierda presidido por Azaña, es brutal; además de detenciones arbitrarias, apaleamiento de mujeres y fusilamientos de inocentes, toda una familia, los «Seisdedos» son quemados en su choza. Decenas de muertos para resolver una situación que no necesitaba tanta sangre. Ello supuso un debate político importante en el país. *Casas Viejas* es un filme que no trata tanto de reconstruir el acontecimiento cuanto de indagar el mismo y provocar la reflexión. Para ello se vale de secuencias de corte naturalista, donde los actores in-

terpretan los hechos y al espectador se le dice que ello es así, junto al relato desde la actualidad de los propios protagonistas que recuerdan y reflexionan sobre los hechos históricos. Aunque el resultado deja mucho que desear —se aprecia la falta evidente de medios de producción para realizar la película— hay que destacar las secuencias en las que se muestra la vida de los campesinos, su dependencia de los terratenientes, el fracaso de la reforma agraria, la complicidad de las fuerzas del orden con los patronos, la situación de paro y hambre que llevan a formas alternativas de subsistencia, etc. No obstante, la parte final, en la que se muestra la presión del poder para culpabilizar de la actuación de la Guardia Civil a los mandos inferiores y dejar libres de toda responsabilidad a los políticos de la cima de mando, resulta excesivamente alargada. Por otra parte, como señala José Enrique Monterde, la película tiene una lectura desde la actualidad y «Cuando *Casas Viejas* denuncia la política social, económica y de orden público de la República de Azaña y sus proclamas éticas sobre ese régimen como regenerador de los males de España, es evidente que se está pensando en circunstancias mucho menos remotas que en 1933, por lo que *Casas Viejas* deja de ser un discutible pero apasionante trabajo histórico, para convertirse en un film claramente político», (en *Dirigido por*, n° 130, noviembre 1985, pág. 67).

Casta invencible

Título original: Sometimes a great notion. **Producción:** Universal, Foreman-Newman Productions (EE.UU., 1971). **Guión:** John Gay, según la novela de Ken Kesey. **Dirección:** Paul Newman. **Fotografía:** Richard Moore. **Montaje:** Bob Wyman. **Dirección artística:** A.P. Jefferies. **Música:** Henry Mancini. **Intérpretes:** Paul Newman, Henry Fonda, Lee Remick, Michael Sarrazin, Richard Jaekel, Linda Lawson, Lee de Broux. **Duración:** 95 minutos.

Aunque el célebre actor norteamericano Paul Newman (Ohio, 1925) apenas sea conocido en su faceta de director, se puso detrás de la cámara para dirigir a su esposa Joanne Woodward en la estimable *Rachel, Rachel* (1968) a la que siguió *Casta invencible*. Posteriormente ha realizado *Los efectos de los rayos gamma sobre las margaritas* (1972), un drama sobre una mujer madura, *Harry e hijo* (1984), acerca de los problemas entre un obrero de la construcción, ya viudo, al que despiden de su trabajo por estar a punto de provocar un grave accidente, y su hijo adolescente, y *El zoo de cristal* (1987), sobre la obra de Tennessee Williams.

Casta invencible es un relato donde lo sentimental y lo social no llegan a implicarse creativamente. En Wakomba (Oregón), ha co-

menzado una huelga de leñadores, pero los miembros de la familia Stamper, con el viejo Henry a la cabeza, se oponen. Deciden seguir trabajando y cumplir sus compromisos. Se lo hacen saber brutalmente a los sindicatos. Del Este, con un aspecto extraño, llega un miembro de esta familia, Lee Stamper. Lee vivía con su madre —la segunda mujer de Henry— que acaba de morir; ahora viene para pedir cuentas sobre el pasado, particularmente a su hermanastro Hank. Las disensiones internas no impiden a la familia Stamper acudir al trabajo y poner en una situación comprometida a los huelguistas y a todo el pueblo. Irritada por la labor antiobrera de Henry, la gente del pueblo sabotea el equipo de los Stamper: el furgón pierde los frenos y se precipita en el río. Pero Henry no se deja derrotar y lanza los troncos al río para que lleguen hasta la fábrica. Hank responde, ojo por ojo, a la violencia de los sindicalistas, y deja suicidarse al propietario de un cine, desesperado por la falta de clientes. Mientras tanto, Viv, la esposa de Hank, ha manifestado a Lee su insatisfacción y éste le propone huir juntos. Un accidente de trabajo en el que mueren el viejo Henry y su sobrino deja a Hank cada vez más solo. Pero Viv marcha y quedan los dos hermanastros blandiendo el brazo cortado del padre frente a los huelguistas.



Casta invencible

La película hace un elogio de los «irreductibles», de la casta de independientes frente a cualquier presión externa. No entra a analizar las condiciones de trabajo o las razones para la huelga; simplemente se trata de mostrar el tesón de una familia. Por ello ha sido visto como un filme con mensaje reaccionario.

Castilla se liberta

(Adolfo Aznar, España, 1937).

Documental inconcluso que muestra las tareas de la colectivización que tiene lugar por iniciativa de los anarcosindicalistas en el campo castellano. Aparece el líder cenetista Cipriano Mera y el actor Félix Briones que encarna a Buenaventura Durruti; fue producido por la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos-CNT. Parte del material rodado sirvió para diversos noticiarios y documentales.

Catástrofe en la factoría

Título original: The Triangle Factory Fire Scandal. **Producción:** Paul Freeman para Alan Landsberg Productions (EE.UU., 1978). **Guión:** Me y Ethel Brez. **Dirección:** Mel Stuart. **Fotografía:** Matthew F. Leonetti. **Intérpretes:** David Dukes, Tovah Feldshuh, Lauren Frost, Janet Margolin, Stacey Nelkin, Ted Wass, Stephanie Zimbalist, Tom Bosley. **Duración:** 99 minutos.

Producida para la televisión, *Catástrofe en la factoría* rememora el incendio que tuvo lugar en la fábrica textil Triangle, de Nueva York, en 1911 donde perecieron 146 empleados —en su mayoría mujeres— ya que el edificio no contaba con ninguna medida de seguridad y los inspectores habían sido sobornados. La película muestra la vida cotidiana de las trabajadoras, en su mayoría, inmigrantes de origen italiano y judío que llegan al país y han de aprender la lengua y adaptarse a su cultura, lo que origina tensiones familiares en algunos casos. Se describen las condiciones de trabajo en la fábrica: bajos salarios, trabajo a destajo, despidos cuando la productividad descende, malas condiciones sanitarias y de seguridad, desprecio y persecución del incipiente sindicato de trabajadoras de la confección, falta de cualificación profesional, etc. Así, hay una escena en la que una mujer de 38 años es amenazada de despido por no cubrir el cupo de piezas cosidas en un tiempo, a pesar de que toda su vida ha trabajado en la empresa. También aparece el acoso sexual que sufren algunas mujeres a manos de los capataces. Los momentos de diversión

(películas de Charlot, fiesta con baile) y las aspiraciones e ilusiones (deseos de encontrar novio o de tener dinero para casarse, compra de un sombrero que cuesta el sueldo de una semana) también nos son mostrados en esta película, no demasiado inspirada, pero eficaz para lo que quiere contar. Al final, una voz en «off» nos informa de que, tras el incendio, se dictó una normativa sobre seguridad mucho más exigente y que el sindicato de trabajadoras de la confección experimentó un crecimiento notable.

La caza trágica

Título original: Caccia tragica. **Producción:** ANPI-GC Agliani (Italia, 1947). **Guión:** De Santis, C. Lizzani, L. Rem Picci, Michelangelo Antonioni, Cesare Zavattini. **Dirección:** Giuseppe de Santis. **Fotografía:** O. Martelli. **Montaje:** Mario Serandrei. **Dirección artística:** C. Egidi. **Música:** G. Rosati. **Intérpretes:** Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla del Poggio, Vittorio Duse, Foco Lulli.

El director de *Arroz amargo** y *Roma, ore undici** filma en su primera película un drama social sobre unos antiguos combatientes reducidos al bandolerismo. Fue producida por una cooperativa formada por los partidos antifascistas y en el propio guión colaboraron varios compañeros de la resistencia de De Santis.

Se trata del relato en clave épica, ambientado en la Romaña, que narra las luchas de los campesinos, agrupados en cooperativas, contra los terratenientes, que se inspira en una noticia del periódico. Las subvenciones estatales a las cooperativas rurales destinadas a la compra de maquinaria provocan el pistolero de los grandes propietarios, quienes organizan bandas que roban el material y el dinero. Entre los campesinos surge la rebeldía solidaria y se inicia una «caza trágica» en la que, tras cortar carreteras y puentes, acaban recuperando su dinero. La película venía respaldada por la Asociación de Partisanos, lo que dio libertad total al director para un tema conflictivo cuyo mensaje viene a ser que el individuo explotado sólo puede lograr la justicia cuando se une a otros iguales. Llama la atención la verosimilitud conseguida por la participación de los campesinos de región y por el empleo de decorados reales. En opinión de la crítica, la cámara de De Santis «se hace instrumento de un visionario pintor de la realidad, confiesa intenciones psicológicas, revela al moralista, trastorna la poesía de las imágenes, entrega al paso las fuentes de esta búsqueda, a la vez magnífica e insensata, del cinematógrafo y de la realidad» (Hovald, 1962, 100).

La Cecilia

Título original: La Cecilia. **Producción:** Filmoblic-Ceert-Saba (Francia-Italia, 1975). **Guión:** J.L. Comolli, Eduardo de Gregorio, Marianne di Vettimo. **Dirección:** Jean-Louis Comolli. **Fotografía:** Yan Le Masson. **Montaje:** Claudio Bondi. **Dirección artística:** Carmelo Patrono. **Música:** Michel Portal. **Intérpretes:** Massimo Foschi (Giovanni Rosi), María Carta (Olimpia), Vittorio Mezzogiorno, Giancarlo Pannesse, Mario Bussolino, Piero di Jorio, Biagio Pelligra, Gabriele Tozzi, Beppe Loparco. **Distribución:** Musidora. **Duración:** 95 minutos.

Antiguo redactor jefe de la célebre revista *Cahiers du cinéma*, Jean-Louis Comolli (Argelia, 1954) ha sido profesor de cine en París y director de cortos. *La Cecilia* es su primer largometraje, rodado con actores no profesionales, en régimen de cooperativa, es decir, en coherencia con lo que se quiere contar. Pocas películas nos hablan de experiencias —históricas o de ficción— que han tratado de mostrar la pretensión de la clase obrera por crear una «ciudad del sol», un espacio de utopía de libertad e igualdad. Esta es una de ellas y lo hace a través de un hecho histórico: cómo unos anarquistas italianos encabezados por Giovanni Rosi iniciaron en el Brasil del emperador y con el permiso de éste la experiencia de una comuna anarquista. El emperador reformista Pedro II (1825-1891) había quedado impresionado por unos escritos de Rosi en los que proponía la vida sin leyes, sin propiedad, sin valores morales, sin amos ni esclavos. Los primeros colonos son representativos de los grupos sociales fundamentales: campesinos, obreros, artesanos, intelectuales y la enfermera Olimpia. Todos trabajan juntos con entusiasmo. Sus contactos con la sociedad cuasifeudal del Brasil, con una colonia de emigrantes polacos, son esporádicos. Rosi regresa a Italia con el fin de extender la experiencia a sus compatriotas. Entonces «La Cecilia» atraviesa una crisis interna en la que se enfrentan los campesinos y los demás colonos; esa crisis se corresponde a la evolución de Brasil, que ahora es una república y, no reconociendo la donación del Emperador, los colonos deben pagar por sus tierras. Rosi regresa con una treintena de nuevos comuneros y cinco familias fundadoras. La casa común no sirve más que para los solteros y es preciso construir nuevos edificios de madera. Ahora las recolecciones no son tan abundantes y los roces y discusiones se hacen cada vez más frecuentes. Las mujeres comienzan a rechazar la educación libertaria de la enfermera Olimpia, el modelo de unión libre y la comunidad de bienes. La comuna pasa del principio «todo es de todos» al más matizado de «a cada uno según su trabajo». Al final los campesinos marchan con sus familias y sus enseres; los

demás son movilizados cuando el país entra en guerra, con lo que sólo les queda o tomar las armas o irse con sus hermanos de lucha.

El relato de la construcción de la comuna, el triunfo de la República brasileña que obliga a los comuneros a comprar el terreno y todas las vicisitudes nos son narradas con un tono de humor que no es sino reflejo de las contradicciones que surgen en una experiencia utópica tan singular. Son muchas las cuestiones que se plantean a través de secuencias donde aparece la construcción del hogar comunal, el trabajo campesino, las asambleas populares, la educación de los niños, las diferencias entre la pareja protagonista en la vida comunal, las dificultades de convivencia, etc. Muy importante es la toma de conciencia sobre la familia como instancia que reproduce la estructura de tipo capitalista, como también la opción por el amor libre. La película subraya las contradicciones en los miembros de «La Cecilia» a la hora de profundizar en su opción libertaria y autogestionaria con generosidad frente al egoísmo de la educación capitalista que lleva a la degeneración de aquellos ideales. La película huye de todo triunfalismo y asume con humildad y pretensión humanista el relato de unos hechos. En este sentido no es un filme militante, sino el testimonio del romanticismo utópico de unos hombres que creyeron firmemente en la autodeterminación de su propio destino. Comolli no hace una reconstrucción histórica, sino, según sus propias palabras «No se trata de un filme sobre la exhumación de un hecho olvidado, de una crónica lejana a nosotros, sino, por el contrario, de un filme que considera la historia como lo que nos permite volver a hablar de nuestros problemas con una cierta perspectiva, considerando las experiencias que se han producido y que llevan consigo unas elecciones». (Caparrós, 1978, 207).

El chacal de Nahueltoro

Título original: El chacal de Nahueltoro. **Producción:** Luis Cornejo y Luis Alarcón (Chile, 1969). **Guión y dirección:** Miguel Littin. **Fotografía:** Héctor Ríos. **Montaje:** Pedro Chaskel. **Música:** Sergio Ortega. **Interpretes:** Nelson Villagra, Rubén Soconil, Luis Melo, Armando Fenoclio, Marcelo Romo, Shenda Román, Luis Alarcón, Héctor Noguera. **Duración:** 95 minutos.

El director de *Actas de Marusia** y *La tierra prometida** se inicia en la dirección con una película semidocumental basada en un hecho histórico. José del Carmen Valenzuela Torres fue un campesino marginado que asesinó a todos los miembros de una familia y al que se le aplicó la pena de muerte. Se describe la infancia y la adultez de este hombre, su búsqueda de trabajo, su desesperación con la



El chacal de Nahueltoro

bebida y su vida con una viuda a la que mata en un momento de tensión. Huye, pero una campaña de prensa le hace responsable de cientos de crímenes que no ha cometido. Cuando le capturan no niega nada y muere fusilado. La historia del drama personal le sirve al director para hacer un análisis de las condiciones de vida en el campo, de la violencia establecida y de la pena de muerte que sólo reciben los pobres. Littin hizo muchas encuestas entre los campesinos quienes, según sus palabras, eran perfectamente conscientes que detrás del suceso singular de Valenzuela «existía una situación muy concreta, es decir, el latifundio y la forma en que se aplicaba la justicia de clase en Chile. Tenían perfectamente claro que el sistema aprisiona al hombre, lo exprime, y cuando ya no tiene nada dentro, lo fusila», (Bolzoni, 1974, 27). La realización deja mucho que desear, con tics televisivos y una acción dramática que no progresa.

Charlot emigrante

Título original: The immigrant. **Producción y dirección:** Charles Chaplin (EE.UU., 1917). **Interpretes:** Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Dany Bergman. **Duración:** 25 minutos.

Una de las doce películas cortas que Chaplin rodó en 1917 para la Mutual y que fue estrenada el 17 de junio de ese año. Del rigor con que el genio británico abordaba estos proyectos da cuenta el hecho de que filmó treinta mil metros de película y se pasó cuatro días y cuatro noches sin salir de la sala de montaje. El breve relato

muestra a Chaplin llegando en un barco a América; allí vemos a una viuda y su hija muy tristes, a emigrantes que trampean con las cartas y que devoran la comida que se les sirve. Charlot gana un dinero y se lo da a la viuda, que había perdido todo lo que tenía. Desembarcado en la «tierra de la libertad» se encuentra sin trabajo y con hambre. Entra en un restaurante y come, pero palidece al ver cómo un cliente recibe una paliza porque le faltaba para pagar la comida. Tras un enredo en que se hace con una moneda (falsa), acaba siendo invitado por un artista que, además, le proporciona empleo. Acaba entrando con la chica en la oficina de las licencias matrimoniales. Chaplin —él mismo un inmigrante pobre en Estados Unidos— se hace eco de las grandes masas de europeos que acudían a Norteamérica en busca de mejor fortuna.

La ciudad de la alegría

Título original: City of joy. **Producción:** Jake Eberts y Roland Joffé para Lightmotive y TriStar (Gran Bretaña-Francia, 1992). **Guión:** Mark Medoff, según la novela de Dominique Lapierre. **Dirección:** Roland Joffé. **Fotografía:** Peter Bizliou. **Montaje:** Gerry Hambling. **Dirección artística:** Roy Walker. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Patrick Swayze (Max Lowe), Pauline Collins (Joan Bethel), Om Puri (Hasari Pal), Shabana Azmi (Kamla Pal), Art Malik (Ashoka), Shymannand Jalan (El padrino/hatak) **Duración:** 135 minutos.

El cine de Roland Joffé es un cine de compromiso. A diferencia de otros cineastas que se embarcan en cualquier proyecto, Joffé elige y produce sus rodajes concebidos como una aventura que cuentan historias donde el ser humano se encuentra en la tesitura de dar respuesta a problemas definitivos. Los jesuitas de las reducciones del Paraguay en *La misión* (1987) o los científicos que reciben el encargo de fabricar la bomba atómica en *Creadores de sombras* (1989) se encuentran ante dilemas morales que han de solucionar con el desgarramiento de a quien en ello le va la vida. Esto mismo le sucede al protagonista de *La ciudad de la alegría*. La película es bastante conciliadora y resuelve los conflictos que plantea, hasta el punto que hay cierta dulcificación de la realidad tercermundista a la que se acerca.

Max es un joven médico de Huston (Estados Unidos) al que no le gusta su profesión. El día que una niña muere en sus brazos sin poder hacer nada para remediarlo decide dejar la profesión y emprende un viaje en busca de sí mismo. Llega a Calcuta al mismo tiempo que una familia campesina lo hace en busca de un futuro mejor. A Max le roban el pasaporte por lo que su estancia se prolonga más de lo esperado. Su hotel está en un barrio donde hay un dispensario y

una escuela atendidos por Joan, una británica con ganas de hacer algo por los demás. Allí va a parar Max tras ser robado y recibir una paliza de manos de la mafia que domina el barrio. Progresivamente, y con distintos desfallecimientos y dudas, irá comprometiéndose con la gente de ese rincón del mundo; al principio por indignación hacia la pasividad con que soportan las injusticias, luego por solidaridad con la lucha desigual que emprenden. Se llega a convertir en un elemento esencial en la salud y la dignidad de los habitantes del barrio en su lucha contra la mafia. Al final exclamará «Estoy contento de estar aquí (...) Soy libre para quedarme»: ha encontrado su lugar en el mundo y un sentido a su vida.

Pocas son las películas que, realizadas como grandes superproducciones y distribuidas por compañías transnacionales presentan la presencia de los occidentales en los países del Tercer Mundo como lo hace *La ciudad de la alegría*. Lo habitual ha sido utilizar los escenarios exóticos o las costumbres desconocidas como marco de películas de aventuras. En ningún caso aparecían la emigración, la pobreza, el analfabetismo, la cosificación de la mujer, los problemas de salud, etc. como una realidad sangrante ante la que cualquier ser humano ha de dar una respuesta: «huir, ser espectador o comprometerse», como dice la enfermera Joan. Max llega a Calcuta y se produce una transformación definitiva. Quien había sido un niño desgraciado porque asistió a las mentiras del matrimonio de sus padres, se sometió al destino que su padre le programó y sólo creía en los Dallas Cowboys... acaba siendo un hombre que encuentra el sentido a la vida en un rincón olvidado del mundo. Por tanto, en la interrelación entre Max y los miserables de Calcuta es el médico quien sale ganando.

Este compromiso, libremente adquirido tras muchas reflexiones y con no pocas dificultades, se nos muestra en varias secuencias en las que Max y Joan discuten con fuerza. En un momento determinado Joan explica la clave de la cuestión: «Entregarse a los demás siempre es doloroso, es una lucha para evitar que se olviden la comprensión y la humanidad y no podemos permitirnos perderla (...) Desde que nacemos nos debatimos entre la esperanza y el desaliento». Al final, Max se siente útil en medio del desencanto y la impotencia porque entiende que «los dioses no nos han puesto las cosas demasiado fáciles a los hombres; por eso, tal vez, uno se siente tan bien cuando consigue engañar al destino». Dentro de un país-continente como la India las diferencias sociales son abismales. La familia de Hasari tiene que emigrar de su tierra para buscar trabajo y, como todos los pobres, está a merced de los mafiosos, que proliferan más allí donde hay más ignorancia, hambre e impotencia. El mayor impedimento

para el desarrollo de esos lugares está, muchas veces, en mafias locales que viven de mantener el «tercermundismo» económico, sanitario y educativo. La mujer está doblemente marginada en una sociedad con grandes diferencias sociales y pobreza. Las secuencias sobre la negociación de la dote, donde se regatea hasta el último céntimo, y la imposición de un marido muestran esa realidad. La película presenta dos acciones paralelas, aunque convergentes en determinados momentos. Tanto Hasari como Max buscan un lugar en Calcuta. El primero trata de sobrevivir con su carro-taxi para aspirar a una vivienda sin grandes pretensiones y a que los suyos no pasen hambre; el segundo a una vida que tenga sentido porque el dinero no lo resuelve todo. Muy pronto, aunque con diferentes motivaciones, ámbos comprenden, al enfrentarse a la mafia del barrio, que la justicia y la dignidad son irrenunciables para poder vivir en paz consigo mismos. Por ello, *La ciudad de la alegría* ha de entenderse también como una lucha del ser humano por su dignidad en las peores condiciones.

El clan Kimberley

(«The Kimberley mob», Graham Chase, Gran Bretaña/Australia/España, 1991).

A través de tres hermanos de la familia Kimberley, pertenecientes a la etnia aborígen de Australia, la película toma nota de la historia de los vaqueros que trabajaban a sueldo de los blancos en grandes granjas. Su salario era inferior a los blancos y se limitaba a la manutención. Cuando en los años sesenta consiguieron la igualdad, su mano de obra ya no era necesaria, pues fueron reemplazados por maquinaria agrícola y vehículos para conducir el ganado. Expulsados de sus tierras y sin trabajo, el alcoholismo y el deterioro personal hizo estragos en la comunidad aborígen. El documental se hace eco de las reivindicaciones del trabajo, la tierra y la dignidad de este pueblo.

La clase obrera va al paraíso

Título original: La classe operaia va in paradiso. **Producción:** Euro International Films (Italia, 1970). **Guión:** Elio Petri y Ugo Pirro. **Dirección:** Elio Petri. **Fotografía:** Luigi Kuveiller. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Dirección artística:** Dante Ferretti. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Gian Maria Volonté, Mariangela Melato, Gino Pernice, Luigi Diberti, Donato Castellaneta, Salvo Randone, Mietta Albertini, Renata Zamengo, Federico Scrobogna. **Duración:** 102 minutos.

Elio Petri (Roma, 1929-1982) fue ayudante de dirección de Giuseppe de Santis. Pronto se decanta por el cine político entendido como análisis crítico de ámbitos de la sociedad italiana como la política (*Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*, 1970), el afán de lucro (*El amargo deseo de la propiedad*, 1973), la ideología de la democracia cristiana (*Todo modo*, 1976) y las condiciones de vida y de trabajo (*La clase obrera va al paraíso*).

Esta película cuenta la vida de Lulú Massa (Gian Maria Volonté), un obrero de mediana edad cuya meta en la vida es vivir bien y lograr el disfrute de los placeres reservados a la burguesía. Sin conciencia política ni sindical, sólo se preocupa de sí mismo; trabaja a destajo, sin prever las repercusiones que su alto rendimiento tiene sobre el salario de sus compañeros ni que su propio trabajo es alienante. Vive, separado de su mujer y de sus propios hijos, con una peluquera y su hijo, en un piso donde reina la televisión como símbolo del progreso consumista. En la fábrica, Massa ignora a sus compañeros y a los estudiantes que reparten panfletos, hasta que un día pierde un dedo y, sorprendido por la solidaridad de los trabajadores que deciden convocar una huelga para protestar contra las malas condiciones de seguridad, Massa cambia radicalmente de actitud. El caso de Massa se convierte en símbolo de la brutalidad del trabajo y es usado por los estudiantes para sus protestas. Cuando vuelve a su trabajo, Massa ha cambiado; encuentra que la protesta ha sido desordenada y poco madurada políticamente. Habla con los sindicalistas, pero les ve demasiado tibios por lo que se une a un grupo de estudiantes izquierdistas que cada día se manifiestan frente a la fábrica. La empresa le despidió porque le considera peligroso. Esto provoca una nueva huelga. A pesar de la acción de los sindicatos en favor suyo, Massa se siente solo y su encuentro con un antiguo compañero, Militona, enfermo mental, aumenta su angustia. Gracias a la huelga recupera la esperanza, pero no es más que una victoria parcial: la lucha paralela de los sindicatos y los estudiantes izquierdistas, continúa.

Filme-denuncia sobre la alienación del trabajo en cadena, la explotación del destajo y la toma de conciencia de un trabajador, que se contrapone a la de su compañera, quien defiende la perspectiva empresarial y los valores consumistas. No se trata tanto del trabajo en sí cuanto del individuo enloquecido por ese trabajo alienante. La historia de Massa es la constatación del desclasamiento y la pérdida de identidad de los valores tradicionales de la clase obrera como la solidaridad y la seducción de los placeres pequeño-burgueses se constituye en metáfora de ese desclasamiento. En el fondo se subraya la dinámica consumista de mayor trabajo para aumentar el sueldo,

consumir más y ser explotado crecientemente. El director quiere llamar la atención sobre estas realidades y señala el engaño que subsiste al paraíso de la sociedad de consumo que se promete al trabajador a costa de alienarse aún más en el trabajo. Por otra parte, toma como protagonista a un obrero común, no concienciado, como representante de los trabajadores alienados.



La clase obrera va al paraíso

La evolución que experimenta Massa viene dada por la reflexión, aunque el catalizador inmediato sea el accidente laboral. A la hora de la lucha, la película muestra dos estrategias: la de los estudiantes, demasiado teórica, y que no tiene en cuenta los problemas cotidianos; y la de los sindicalistas, que aparece más a ras de suelo, más posibilista, con la ventaja de que participan los propios obreros en la toma de decisiones. Es evidente que hay una oposición maniquea en estas dos posturas. La realización de *La clase obrera va al paraíso* tiene muchos de los defectos del cine de los setenta, incluso cierto feísmo, pero merece la pena. La amargura de fondo está aparentemente mitigada por el tono de comedia que tiene la película y que trata de ganar espectadores para una película que se mantiene entre el espectáculo y el cine militante. Precisamente las concesiones comerciales

que hace Petri (en la descripción de la vida familiar del protagonista, en los personajes estereotipados, en la insistencia sobre el hospital psiquiátrico, etc.) hacen que esta película haya sido recibida con reticencias; pero, con todo, hay que valorar la pretensión del director de sensibilizar a la opinión pública sobre los problemas laborales, más que de hacer un análisis riguroso del mundo obrero.

La colmena

Título original: La colmena. **Producción:** Agata Films/TVE (España, 1982). **Guión:** José Luis Dibildos, basado en la novela original de Camilo José Cela. **Dirección:** Mario Camus. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Antón García Abril. **Dirección artística:** Ramiro Gómez. **Montaje:** José María Biurrun. **Intérpretes:** Victoria Abril, Francisco Algora, Rafael Alonso, Ana Belén, José Bódalo, Mary Carrillo, Camilo José Cela, Queta Claver, Luis Escobar, Fiorella Faltoyano, Agustín González, Emilio Gutiérrez Caba, Rafael Hernández, Charo López, José Luis López Vázquez, Antonio Mingote, Mario Pardo, Encarna Paso, María Luisa Ponte, Elvira Quintillá, Francisco Rabal, Antonio Resines, José Sacristán, José Sazatornil «Saza», Elena María Tejeiro, Ricardo Tundidor, Concha Velasco, Manuel Zarzo. **Duración:** 112 minutos.

Los santos inocentes

Título original: Los santos inocentes. **Producción:** Ganesh/TVE (España, 1983). **Guión:** Antonio Larreta, Manuel Matji, Mario Camus, basado en la novela de Miguel Delibes. **Dirección:** Mario Camus. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Antón García Abril. **Dirección artística:** Rafael Palmero. **Montaje:** José María Biurrun. **Intérpretes:** Alfredo Landa, Francisco Rabal, Terele Pávez, Belén Ballesteros, Juan Sánchez, Susana Sánchez, Agata Lys, Agustín González, Juan Diego, Mary Carrillo, Maribel Martín, José Guardiola, Manuel Zarzo. **Duración:** 105 minutos.

Se reconoce la maestría indiscutible de Mario Camus (Santander, 1935) en las adaptaciones literarias, buena muestra de las cuales son estos dos títulos, que corresponden a los de sendas novelas mayores de nuestra literatura, a los que se puede añadir *Los pájaros de Baden-Baden* (1974), según la novela de Ignacio Aldecoa y las dos series para televisión de innegable interés, en las que adapta a Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1979) y *La forja de un rebelde* (1989), según la novela de Arturo Barea. Camus, no obstante, ha mostrado su saber cinematográfico escribiendo guiones, para sí mismo —*Los días del pasado* (1977), *Sombras en una batalla* (1993)—, o para otros: *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *Llanto por un bandido* (C. Saura, 1962) o *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993).

La novela de Cela es llevada al cine por el director cántabro respetando, en la medida en que es posible, la estructura de «tela de araña» o de historias convergentes. La acción se ubica en el Madrid de la inmediata postguerra. Por el café «La Delicia» desfilan los seres más dispares, todos están unidos o reunidos por una sola necesidad: huir del frío y del hambre, refugiarse en la charla, en la compañía en los sueños. Así, dentro y fuera del café, hay sesenta personajes que viven sus vidas, sus pequeñas o grandes historias que son, en el fondo, la historia de la supervivencia de toda una generación. El interés que tiene para nuestra selección esta película, premiada con el Oso de oro en el Festival de Berlín, está en el retrato que hace de las gentes de clase obrera que malviven como pueden, que se engañan ante la miseria material y moral de un tiempo oscuro y hasta tienen que prostituirse para poder comer.



Los santos inocentes

Por su parte, *Los santos inocentes* constituye uno de las más impresionantes retratos que se hayan hecho nunca del campesinado español más empobrecido y sometido en una estructura casi feudal.

Recordemos el argumento: Paco el Bajo vive en un cortijo de Extremadura con su mujer Régula, sus tres hijos, de los cuales la menor es deficiente mental, y su cuñado Azarías, un retrasado. La vida de esta familia es simple y casi se reduce a servir, en especial Paco, que es ayudante de caza del señorito Iván. Este es un ser cruel y caprichoso que parece ignorar la marcha de la historia. Un día, matará a la milana que pacientemente ha amaestrado Azarías, quien hará justicia, a pesar de que nada cambiará. La película cuenta con la interpretación prodigiosa —y premiada en Cannes— de Francisco Rabal y Alfredo Landa, encarnando a dos seres entrañables de una tierra pobre que están a merced de unos amos. En la Extremadura triste de los sesenta no hay pensión para el viejo a quien expulsan, porque ya está torpe, de la tierra donde ha trabajado toda la vida; como tampoco hay seguridad social para Paco que tiene que trabajar para su «amo» tras sufrir el accidente que le deja semiinvalído. Los campesinos son casi esclavos, por ello sus hijos luchan por salir de la vivienda ínfima para aspirar a una fábrica o a un taller en la ciudad.

Comrades

Título original: Comrades. **Producción:** Skreba Prod. para Film Four Int. (Gran Bretaña, 1987). **Guión y dirección:** Bill Douglas. **Fotografía:** Gale Tattersall. **Montaje:** Mick Audsley. **Dirección artística:** Michael Pickwood. **Música:** Hans Werner Henze, David Graham. **Intérpretes:** Robin Soans, Imelda Staunton, Amber Wilkinson, William Gaminara, Katy Behean, Stephen Bateman, Sandra Voe, Philip Davis, Valerie Whittington, Harriet Doyle, Patrick Field. **Duración:** 181 minutos.

No estrenada comercialmente en nuestro país, *Comrades* (Camaradas) concursó en el festival de Berlín de 1987. Bill Douglas (New-craighall, Edimburgo, 1937) es un cineasta que ha obtenido éxito a partir de la trilogía formada por *My childhood* (1972), *My ain folk* (1973) y *My way home* (1978), una reflexión sobre su juventud. Se trata de una obra larga y excesivamente dispersa, pero cuyo argumento, basado en hechos históricos, tiene sobrado interés para nosotros. No obstante, la ambientación histórica, la realización y la interpretación son estimables. En 1830 un cómico ambulante y su teatro de sombras son testigos del conflicto que surge en Tolpuddle, una localidad del sur de Gran Bretaña a partir de que unos jornaleros del campo se niegan a aceptar el sistema cuasifeudal de trabajo, con salarios de hambre y jornadas de sol a sol. El sueldo ha bajado de 9 a 6 che-lines. La incipiente industrialización relega a los trabajadores del campo. Los braceros quieren organizar su protesta y formar un sindicato. Son conscientes de que sólo la unidad en la lucha y una caja



Comrades

de resistencia les permitirá conseguir algunas reivindicaciones. Buscan ayuda en el párroco del pueblo que hace de mediador ante el terrateniente, pero éste no sólo no trata de solucionar el conflicto, sino que lo agrava reduciendo los salarios aún más. Estalla una huelga pacífica y los seis dirigentes obreros son detenidos, juzgados y condenados a trabajos forzados bajo la acusación de prestar un juramento ilegal. Uno de ellos ha traicionado al grupo. Acaban siendo deportados a Australia por siete años. Allí, los seis sindicalistas sobrevivirán a duras penas, con un tesón infatigable para mantener la organización obrera creada, cada uno con su estilo diverso: George desde la soledad en el bosque, Brine encadenado como un delincuente acaba planeando la venganza contra sus verdugos, el viejo Stanfield trabaja como sirviente de un gobernador y entra en contacto con los aborígenes, el joven Stanfield está empleado en una explotación de naranjas donde le maltratan con crueldad y James trabaja para una viuda, dueña de un rebaño importante, que trata de convencerle de que se quede cuando acabe su condena.

Construimos. («Wij bouwen», Joris Ivens, Holanda, 1930).

Sinfonía industrial. («Philips Radio», Joris Ivens, Holanda, 1931).

The power and the land. (Joris Ivens, EE.UU., 1940).

El canto de los ríos/Das lied der strome. (Joris Ivens,

R.D. Alemana, 1954-1955)

Del trabajo documentalista llevado a cabo por Joris Ivens prácticamente a lo largo de todo el mundo (rodó en Bélgica, Italia, Estados Unidos, Yugoslavia, Malí, Polonia, Indonesia, España, Checoslovaquia, Unión Soviética, China, etc.) hay múltiples obras que merecería la pena señalar. En otro lugar hablamos de dos de ellas, *Borinage** y *Tierras de España**; pero no sería justo despreciar otras realizaciones, de ahí que englobemos los cuatro títulos señalados más arriba en este apartado.

Por encargo del sindicato holandés de obreros de la construcción, que celebraba el cincuentenario de su nacimiento, Ivens rueda *Construimos*, un documental que es un homenaje al trabajador, al hombre en el acto creador del trabajo. La película, de 1.800 metros, se convirtió en un eficaz instrumento de propaganda para los sindicalistas. Al poco tiempo, rueda *Sinfonía industrial*, un documental que ha sido visto como antecedente de la crítica a la mecanización y alienación del trabajo presentes en *Tiempos modernos** o *¡Viva la libertad!**. La fábrica que Philips Radio poseía en la localidad de Eindhoven le encarga una película sobre la empresa e Ivens trata de mostrar al trabajador en el proceso de producción, las condiciones de trabajo y el riesgo de esclavitud provocado por las máquinas creadas teóricamente para liberarle de las tareas más humillantes. Pero la empresa no tiene interés en esa perspectiva y le obliga a rectificar algunas secuencias, comprometiendo el resultado final que se sitúa entre el documental, la película técnica y el filme de propaganda comercial. No obstante, en el momento del estreno la crítica subrayó cómo este mediometrage muestra «máquinas y músculos tensos durante interminables horas que usan, arruinan y desorganizan el pobre mecanismo humano, la cadena que no admite descansos ni movimientos torpes, que absorbe al obrero en su tarea y, en lugar de liberarle de la parte superflua del trabajo, le obliga a una producción en la que el ritmo acelerado y el reparto desorganizado hacen crecer los beneficios del patrón hasta la crisis» (Léon Moussinac, en Passek, 1979, 25).

The power and the land (llamada también *La electrificación del campo*) fue un encargo del departamento de Agricultura norteamericano destinado a mostrar las ventajas que tenía para los granjeros la instalación de electricidad en sus tierras. Ivens aprovecha para mostrar las condiciones de vida de los campesinos norteamericanos, a sabiendas que en estos encargos hay un conflicto de intereses entre las pretensiones de quien pone el dinero y el cineasta. Además de exigirle la supresión de algunos planos —como el incendio que mostraba los riesgos de una granja no electrificada— hubo de poner en segundo plano la lucha entre la organización cooperativa de los agricultores y los intereses de las compañías privadas.

Por último, señalar uno de los proyectos más ambiciosos de Ivens, el encargo que le hizo en 1954 la Federación Mundial Sindical de una película que sería presentada en el congreso de la misma que tuvo lugar en Viena. *Das lied der strome* o *El canto de los ríos* es un largometraje de tres mil metros que fue traducido a 18 idiomas, rodado en los cinco continentes por treinta y dos equipos de filmación coordinados por el cineasta holandés. Se trataba de captar la realidad de los trabajadores (cómo son, qué hacen, cómo viven, a qué aspiran) del mundo en su diversidad más amplia. Para ello, utiliza el recurso de filmar a los trabajadores que habitan los márgenes de seis grandes ríos, el Mississippi, el Yang-tsé, el Ganges, el Volga, el Nilo y el Amazonas. Con no pocas dificultades —algunos cámaras tuvieron que filmar clandestinamente— Ivens se hizo con el material y lo montó intercalando noticiarios e imágenes de *Borinage*. El resultado final es una película majestuosa, con música de Shostakovitch, que fue difundida por el mundo entero, aunque sufrió cortes de la censura en varios países, algunos tan liberales como Francia.

Con uñas y dientes

Título original: Con uñas y dientes. **Producción:** Piquío Góndola (España, 1978). **Guión:** Javier Vega. **Dirección:** Paulino Viota. **Fotografía:** Raúl Artigot. **Música:** Julián Llinás. **Intérpretes:** Santiago Ramos (Marcos Díez), Alicia Sánchez (Aurora), Alfredo Mayo (don Rodolfo), Jesús Sastre, Guadalupe Güemes, Víctor Petit. **Distribución:** Zenit Films. **Duración:** 87 minutos.

Tras el interesante medimetraje *Contactos* (1970) el director cántabro Paulino Viota (Santander, 1948) debutó en el cine comercial con esta película, interpretada por Guadalupe G. Güemes que fue calificada «de interés especial» por el Ministerio de Cultura. Posteriormente realiza la comedia sentimental *Cuerpo a cuerpo* (1982), pero ninguno de los dos largometrajes reciben del público la atención que merecían. El proyecto originario de *Con uñas y dientes* fue un guión titulado «Los explotados hablan de la explotación», preparado en los años finales del franquismo pero que no se llegó a rodar y fue transformado eliminando el didactismo inicial y subrayando los elementos del conflicto entre obreros y patronal.

Con uñas y dientes es una de las pocas películas —si no la única— del cine español que se ocupa de la lucha obrera como cuestión central del relato, pues la película es la historia de una huelga. Cuando los obreros se ponen en huelga creen que será difícil mantener la situación, dado que la empresa les ha engañado sobre el producto almacenado; pero al director no le interesa que, en el conflicto, se

averigüe la falta de «stocks» y se descubra el fraude que ha montado. Marcos Díez, el sindicalista sobre el que se vertebra el relato, es amenazado y perseguido con métodos criminales por el empresario de «Útiles industriales, S.A.» cuando averigua que don Rodolfo, el director, está implicado en el negocio ilegal de falsa exportación de maquinaria a espaldas del consejo de administración de la empresa. Llega a contratar a un asesino profesional para que acabe con él. Se esconde en casa de Aurora, una profesora de instituto que ha conocido y con la que inicia una relación sentimental; sus compañeros —ignorantes de la persecución de que es objeto y que Marcos no revela por temor a un endurecimiento de los métodos del empresario— le reprochan la ausencia de las asambleas en las que los obreros toman decisiones sobre la huelga. La presión sigue cuando Aurora es violada por tres veces a manos de esbirros de don Rodolfo.



Con uñas y dientes

Ambientada en los años más inciertos de la transición, no cabe duda que, como ha señalado el director, la matanza de Atocha y ese tipo de acciones han pesado a la hora de escribir el guión. La pretensión fue mostrar la lucha de clases en el proceso reformista del advenimiento de la democracia pactada, según señala Viota (en *Dirigido por*, nº 64, junio 1979, pág. 61). Al mismo tiempo hay en la película una voluntad inequívoca —aunque no siempre comprendida— de hacer un cine comercial, un cine que sin prescindir de una apuesta ideológica en la interpretación del presente histórico, trata de llegar al gran público. Como en el cine militante de esos años setenta, la sexualidad y las relaciones afectivas no están desligadas del trabajo

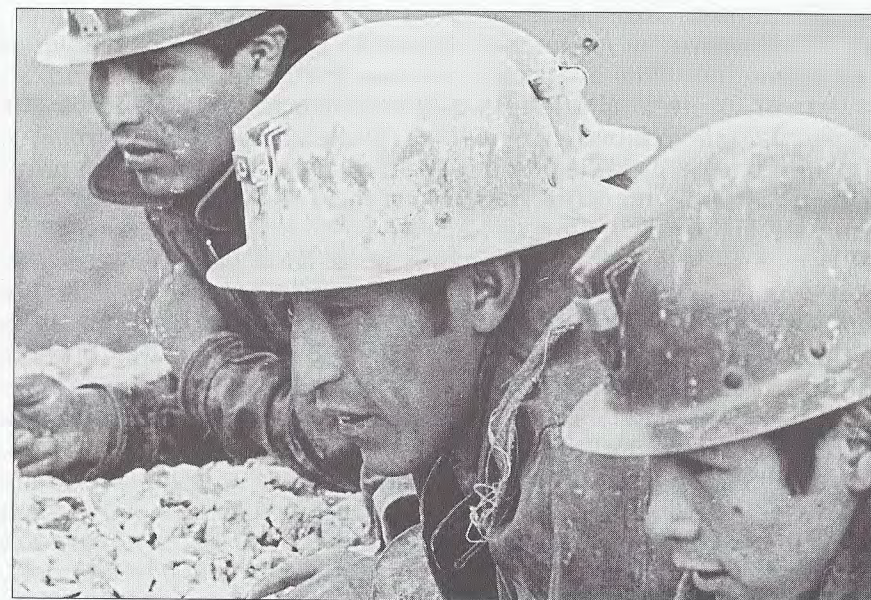
militante y del compromiso sindical; incluso se valora una nueva imagen de la mujer que toma la iniciativa en la relación sexual. Desde el punto de vista estético, Viota ha explicado cómo la elección de actores poco conocidos y de voces no estandarizadas —a pesar de las presiones de los distribuidores sobre el trabajo de doblaje— era coherente con la construcción de un imaginario inexistente en el cine español: «No es que no exista el modelo cultural de "obrero". Simplemente ocurre que en el cine está poco codificado aún (...) Si el diálogo es a veces naturalista, es simplemente para no destruir el "efecto de realidad", porque si no la película no funcionaría de cara al espectador. El film no es una reconstrucción naturalista del gesto o el vocabulario de los obreros, sino de las formas de dominación de clase bajo el capitalismo», (en *Contracampo*, n° 2, mayo 1979, págs. 22).

El coraje del pueblo

Título original: El coraje del pueblo. **Producción:** Grupo Ulkama y RAI (Bolivia, 1971). **Guión:** Oscar Soria. **Dirección:** Jorge Sanjinés. **Fotografía:** Antonio Eguino. **Montaje:** Juan Carlos Macías y Sergio Buzi. **Música:** Robert Lar. **Intérpretes:** actores no profesionales, supervivientes de la masacre de la noche de san Juan y habitantes de la ciudad minera «Siglo XX». **Duración:** 90 minutos.

Como animador del grupo Ukama, dedicado a plasmar en las pantallas la explotación de los indios en los países andinos, Jorge Sanjinés (*La Paz*, 1937) es uno de los cineastas comprometidos del cine latinoamericano. También ha realizado *La nación clandestina* (1990), una sólida muestra de cine militante sobre la existencia de dos naciones en su país, la oficial y la aymara, en la que usa el plano secuencia como medio expresivo para mostrar desde el protagonismo colectivo la realidad de un pueblo oprimido.

El coraje del pueblo reconstruye la matanza de la noche de san Juan de 1967, cuando el régimen del general Barrientos, atacó militarmente los centros mineros Siglo XX y Catavi, mientras el pueblo celebraba el plenilunio con hogueras y fiestas. Ese hecho, provocado para evitar una asamblea en la que se iba a proponer la solidaridad de los mineros con la guerrilla de Che Guevara, fue una nueva edición de otras masacres que la película también reconstruye, como la sucedida en Catavi, en 1942, con cuatrocientos muertos y más de mil heridos; en Potosí, en 1947, con ochenta muertos; y en La Paz (1950), con doscientos muertos y cuatrocientos cincuenta heridos. Con voluntad de hacer justicia y señalar responsabilidades, al final de la película figuran los nombres de los asesinos.



El coraje del pueblo

Anteriormente, Jorge Sanjinés realizó *Sangre de cóndor* («Yawar mallku», 1969), una película rodada en lengua quechua que cuenta cómo el gobierno boliviano envía —bajo la apariencia de acción humanitaria— una misión médica norteamericana para esterilizar a los indígenas. Enterados los campesinos del engaño y del propósito asesino asaltan la clínica y castran a los yanquis. De inmediato se produce la represión y una matanza de la que sólo se salva, aunque malherido, el jefe de la comunidad indígena. Este logrará, antes de morir, que su hermano tome el testigo y levante a los indios contra los colonizadores que tratan de exterminar al pueblo. Asimismo los atropellos de los campesinos indígenas a manos de las compañías mineras que tratan de desalojarles de sus tierras y cambiar radicalmente su cultura tradicional aparece en *Fuera de aquí* (1977).

Coup pour coup

Título original: Coup pour coup. **Producción:** MK 2 Productions, Cinémas Services, WDR (Francia, 1971). **Dirección:** Marin Karmitz, 100 obreros y un equipo de cineastas. **Intérpretes:** obreros, actores, estudiantes, enseñantes, etc. **Duración:** 90 minutos.

El cineasta francés de origen rumano Marin Karmitz (Bucarest, 1938) realiza en los años setenta esta película que se encuadra en el cine militante de la época y que vino precedida de *Camarades**, cuyo guión fue reelaborado según la experiencia de los obreros que también la interpretaban con actores profesionales. Posteriormente, bajo la marca MK2, se dedicará a la producción, teniendo en su haber algunas obras maestras, como la trilogía de K. Kieslowski, *Azul, Blanco y Rojo*.

En el ruido infernal de las máquinas de coser de una fábrica textil las mujeres trabajan bajo la vigilancia de dos capataces —hombre y mujer— que les advierten que hay que mantener el ritmo de la producción y está prohibido hablar o ir a los lavabos. Dos obreras son despedidas y estalla la huelga. Un delegado de personal, persuadido de su autoridad, trata de apaciguar los ánimos; un sindicalista llega para negociar con la empresa y, sin escuchar a los trabajadores, informa del resultado de su negociación. Pero le rechazan y las mujeres ocupan la fábrica, mientras los maridos se ven obligados a ocuparse de los hijos y de las tareas domésticas en el hogar. Las huelguistas resisten y secuestran a Boursac, el jefe, insultándole, humillándole, impidiéndole ir al baño y alimentándole con mendrugos de pan. Al final consiguen que Boursac acceda a las peticiones y la huelga triunfe. En una proclama final, las obreras celebran haber tomado conciencia de su fuerza y se comprometen a seguir en la lucha.

La película es un trabajo que presta la voz a un centenar de trabajadores de Elbeuf y plasma las luchas de la clase obrera (feministas, antiburocracia sindical, situacionistas) en una perspectiva postsesentayochista; no hay relación con otras clases sociales y el proletariado aparece como una entidad abstracta, casi como un grupo marginal empleado en negarlo todo y, por tanto, sin ofrecer ningún riesgo a las clases dirigentes. El relato de la huelga se presenta desde el único punto de vista de los obreros, en un tratamiento con cierta violencia en el lenguaje y en las actitudes. Precisamente el lenguaje directo, la apropiación de la palabra por los protagonistas para expresar públicamente sus experiencias laborales, es la aportación más valiosa de *Coup pour coup*. Uno de los aspectos en que más insiste esta película es en el conflicto entre las bases obreras y las cúpulas sindicales; por todo ello fue una película muy protestada.

La crisis de Flint

(«Roger and me», Michael Moore, EE.UU., 1989).

Flint es una ciudad del estado de Michigan donde se fundó una de las primeras fábricas de automóviles de la General Motors. La mayoría de la población trabajaba en esa fábrica, hasta que fue cerrada en la década de los ochenta. Este documental de largometraje hace una radiografía de la crisis que supuso para los habitantes de esa pequeña ciudad el cierre de la factoría y los despidos. Concretamente insiste en los numerosos desahucios por impago de alquileres que se producen mensualmente, los intentos de reciclaje de los obreros despedidos que tratan de ganarse la vida como vendedores a domicilio de productos del hogar y de belleza, criando conejos en sus casas o empleándose en el comercio. Para atraer turistas, la ciudad aborda un ambicioso proyecto de parque temático sobre el mundo del automóvil, construye hoteles y equipamientos de ocio; pero todo se viene abajo porque no hay clientela. La desmoralización de los habitantes no es incompatible con la necesidad de autoestima y cierto optimismo: la General Motors regaló un teatro a la ciudad que se usa para espectáculos que distraigan a los parados; y los telepredicadores son más escuchados que nunca con su mensaje de confianza en el futuro. Sin embargo, la realidad es que Flint, donde la mitad de la población vive subsidiada por el gobierno, arroja los índices más altos de delincuencia de todo el país. Antiguos trabajadores de la fábrica cerrada son empleados como carceleros para la creciente población reclusa, formada, en buena parte, por compañeros de la General Motors. El documental tiene el hilo narrativo de la búsqueda del presidente de GM, Roger Smith —de ahí el título original— para que explique ante la cámara por qué ha cerrado una factoría que da beneficios y ha abierto otra en México, donde los sueldos son inferiores... En las imágenes finales, el cineasta consigue abordar al presidente Smith que hace un discurso navideño para los empleados de Detroit mientras en Flint la policía arroja de su casa a un antiguo trabajador de la General Motors.

Cristo se paró en Eboli

Título original: Cristo si é fermato a Eboli. **Producción:** Franco Cristaldi y Nicola Carraro para Vides, Gaumont y RAI (Italia, 1978). **Guión:** F. Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Capria, según la novela de Carlo Levi. **Dirección:** Francesco Rosi. **Fotografía:** Pasqualino de Santis. **Montaje:** Ruggero Mastrolani. **Dirección artística:** Andrea Crisanti. **Música:** Piero Piccioni. **Intérpretes:** Gian Maria Volonté (Carlo Levi), Paolo Bonacelli (don Luigi Magalone), Alain Cuny (barón Rotundo), Lea Massari (Luisa Levi), Irene Papas (Giulia), François Simon (don Traiella). **Duración:** 150 minutos.

Dentro del cine de denuncia de las condiciones de vida del sur italiano de Francesco Rosi hay que mencionar, además de las obras que se citan al hablar de *Manos sobre la ciudad**, *Cristo se paró en Eboli*. La película se basa en el relato autobiográfico publicado en los años cincuenta por Carlo Levi (1902-1975), un escritor y pintor turinés que fue desterrado a la región de la Lucania por el fascismo. Allí comprueba el subdesarrollo y la explotación del campesinado; es decir, de un lugar «dejado de la mano de Dios», como se dice coloquialmente en castellano y que el título de la película expresa de forma irónica. El paro, el atraso social y cultural, la emigración al norte italiano y a América, la superstición como lastre para la esperanza en una redención de esas personas... de esta Italia pobre contrastan con la Italia rica de donde ha llegado este escritor, en un exilio en el que el castigo político viene acentuado por ese exilio sociocultural. Mientras las gentes del sur permanecen sumidas en la miseria y la ignorancia —ante la pasividad de los caciques y las fuerzas vivas locales— la imagen oficial de Italia es la de un país imperial que triunfa en la campaña de Abisinia. Las gentes del sur tienen como horizonte la emigración o caer en el fanatismo mussoliniano, en su efervescencia belicista; o sumirse en personalidades esquizofrénicas como el enterrador filósofo, el cura alcohólico o el barón milagrero.

De la realización hay que destacar, además del sólido guión, la fotografía de Pasqualino de Santis y la música; el director, muy en consonancia con la perspectiva de trabajo que se señala a propósito de *Manos sobre la ciudad*, ofrece una crónica de unos años, de modo que la dramaturgia no oculte la voluntad documental del relato. De *Cristo se paró en Eboli* existe una versión para televisión de una hora más de duración, es decir, de unos 210 minutos distribuidos en tres capítulos.

Cuando esté muerto y lívido

Título original: Kad budem mrtav i beo. **Producción:** UFRZ (Yugoslavia, 1968). **Guión:** Gordan Mihic, Ljubisa Kosomara y Zwojin Pavlovic. **Dirección:** Zwojin Pavlovic. **Fotografía:** Milorad Jaksik-Fandjo. **Intérpretes:** Dragan Nikolic, Ruzica Sokic, Neda Spasojevic, Severin Bijelic, Dara Galenic, Nikola Milic, Zorica Sumadinac, Mica Tomic. **Duración:** 85 minutos.

El novelista y cineasta Zwojin Pavlovic (Sabac, Serbia, 1933) comenzó su carrera profesional en los años sesenta con *El despertar de las ratas* (1967) y esta película que comentamos. También ha enseñado cine y ha escrito ensayos sobre el séptimo arte; fue expulsado de la docencia por ejercer «malas influencias» sobre los jóvenes. En su cine de corte naturalista, pero hiriente, los personajes «son a menudo gente sencilla enfrentada a la crueldad del mundo que les rodea, un mundo en el que los soñadores y los idealistas son eliminados rápidamente en beneficio de los que saben adaptarse a todas las peripecias de una despiadada lucha por la vida». (Passek, 1991).

Yanko, a quien llaman Jimmy, es un joven vagabundo que trabaja con su amante, Lilica, como temporero en una cooperativa agrícola. Cuando llega el otoño y se terminan los trabajos debe dejar el empleo y marchar por los caminos en busca de otro trabajo. Su madre, una pobre lavandera, no puede ayudarle. Ni en las fábricas ni en las empresas hay trabajo. Lilica le dice que está embarazada, pero él no sabe si el hijo que espera es suyo o del director de la cooperativa, que abusaba de todas las jóvenes. Contratado en un taller, Jimmy aprovecha el asesinato del jefe para robar a los obreros. Cuando se sabe, pierde a Lilica. Jimmy encuentra a una pobre cantante ambulante con la que mantiene una relación amorosa y él mismo aprende a cantar. A pesar de su falta de talento, viaja por pueblos de Serbia actuando en ferias y guarniciones militares. En el viaje se enamora de una protésico dental con la que se va a Belgrado para encontrar la gloria y la afirmación de su personalidad. Tras sucesivos fracasos, reemprende el camino; se encuentra a Lilica, que vive robando y de falsos embarazos para hacer chantajes. Tratan de probar suerte en la cooperativa agrícola y el director les vuelve a dar trabajo, pero al comprobar que Lilica no está embarazada, les recrimina su actitud. Al final, en el arreglo de cuentas, Jimmy muere a manos de los disparos efectuados por el director de la cooperativa.

La película ofrece una narración clásica, de imágenes con gancho. La historia es la tragedia de un vagabundo, pero también la tragedia de un pueblo, con descripciones poderosas de la miseria del

campo, del polvo y la suciedad de los espacios cerrados, de gentes degradadas en los bares... Los elementos de humor que el director intercala hacen que la película se decante hacia la tragicomedia; los ambientes sórdidos y la miseria moral de los personajes no provocan el rechazo del espectador, porque el director tiene la sensibilidad suficiente como para mostrar la realidad con ternura e ironía.

40 m² Deutschland

Título original: 40 m² Deutschland. **Producción:** T. Baser para Studio Hamburg (Alemania, 1986). **Guión y dirección:** Tevfik Baser. **Fotografía:** Izzet Akay. **Montaje:** Renate Merck. **Música:** Klaus Bantzer. **Intérpretes:** Ozay Fecht, Yaman Okay, Demir Gökçöl, Mustala Güplinar.

El realizador turco Tevfik Baser (Cankiri, 1951) se formó en Londres y Hamburgo. *40 m² Deutschland/Alemania*, 40 m² es su primera película de largometraje, tras haber realizado algunos documentales, y fue presentada en la Seminci de Valladolid. En ella se nos cuenta la vida de una pareja de emigrantes que han dejado su aldea en Turquía y llegan a Alemania con el sueño de mejorar sus condiciones de vida y trabajo. Viven en Hamburgo, en un piso triste y sombrío con las dimensiones que dan título a la película. La estrechez física se corresponde con la estrechez económica y símbolo de la reclusión social a que están sometidos los emigrantes. A ello hay que añadir que Turna, la mujer, es encerrada en la infravivienda por su marido Dursun cuando sale a trabajar. Pasa sola el día entero, aislada del mundo; únicamente le llegan signos de vida por las voces que escucha sin entender del todo a través del pequeño patio. Siente curiosidad por conocer el país en que vive, pero no logra traspasar la puerta del piso. El marido no es un monstruo, sino que se encuentra aterrorizado por una cultura y un estilo de vida que le son completamente ajenos y ante los cuales reacciona de ese modo porque los encuentra depravados e inmorales. Turna ha escuchado repetidamente las razones de Dursun para justificar el encierro, respetándolas sin compartirlas, pero no sabe dónde acudir; su modo de protestar silenciosa e impotentemente contra esa situación es cortarse el pelo y aislarse en sí misma. Un día no soporta por más tiempo el encierro y le suplica a Dursun que le deje acompañarle el domingo; él le promete sinceramente que la llevará. Turna está entusiasmada y pone todas sus esperanzas en ese acontecimiento. Cuando llega el domingo, se viste a la moda de la ciudad, pero Dursun se asusta de su apariencia y dice que no puede salir con ella vestida así. Incapaz de explicarlo, la deja en casa y vuelve más tarde. Turna se sume en la desesperación

y en su mundo de sueños; alimenta su deseo de que Dursun le dé un hijo. Pronto queda embarazada y su marido está contento; pero Turna cada día se encuentra más atormentada por sus sentimientos de ansiedad y por la alucinación. Al final sobreviene la catástrofe: Dursun muere de un ataque epiléptico y Turna queda abandonada, muda y confundida en una tierra extraña.

Daens

Título original: Daens. **Producción:** Dirk Impens para Favourite Film (Bélgica, 1992). **Dirección:** Stijn Coninx. **Guión:** François Chevalier y S. Coninx, según la novela de Louis Paul Boon. **Fotografía:** Walter van den Ende. **Montaje:** Ludo Troch. **Música:** Dirk Brosse. **Intérpretes:** Jan Decleir (Adolf Daens), Gérard Desasthe (Charles Woeste), Antje De Boeck (Nette Scholliers), Michaël Pas (Jan De Meeter), Julien Schoenaerts (obispo Stiellemans), Johan Leysen. **Distribución:** Alta Films. **Duración:** 134 minutos.

De la escasa y desconocida cinematografía de Bélgica, llega una película que ha sido calificada como el *Novecento* belga. La voluntad inequívoca del director Stijn Coninx ha sido reconstruir unos hechos históricos, lo que se subraya con las imágenes en blanco y negro del comienzo, que tratan de evocar con estilo documental la dureza de las condiciones de trabajo en el siglo XIX. Para ello se sirve de la biografía de Adolf Daens y se reconstruye dramáticamente situando al cura de Aalst frente a la problemática de las fábricas y el empobrecimiento de la población para lo cual se contraponen los obreros, representados por la familia Scholliers, y la burguesía con el personaje de Woeste a la cabeza.

Ambientada en la última década del siglo XIX y basada en el libro de L.P. Bonn, la película cuenta los avatares de un personaje histórico, Adolf Daens, un sacerdote que llega a la ciudad flamenca de Aalst donde tiene un hermano que publica *El trabajador*, el periódico del partido católico. El hambre y la muerte por las calles y los salarios miserables de las fábricas del textil, donde hay frecuentes accidentes laborales y donde trabajan niños de seis años, hacen que el sacerdote publique en el periódico un artículo que molesta a Woeste, jefe del partido católico y abanderado de los propietarios de las fábricas. Pero Daens no se echa atrás y la muerte de un niño somnoliento en la fábrica le impulsa a apoyar la huelga espontánea que tiene lugar. Muchos obreros católicos se sienten defraudados por el partido confesional y no aceptan a los socialistas, aunque estén a favor de sus propuestas de justicia social. Daens crea un partido democristiano que es apoyado por los liberales y que sufre el boicot del partido ca-

tólico. Cuando es elegido diputado se enfrenta a Woeste, quien conseguirá presionar a la jerarquía eclesiástica para reducir al silencio a Daens, deslegitimarlo como representante de los católicos y, finalmente, acabar con su carrera política. Pero Daens, después de aceptar la obediencia a sus superiores, seguirá al lado de los pobres.

La Iglesia tuvo una respuesta desigual en los tiempos duros del capitalismo: con la encíclica «Rerum Novarum» del papa León XIII se inicia el llamado «catolicismo social» que trató de dar respuesta a las tensiones derivadas de la industrialización y a las ideologías de izquierda de tipo anticlerical. Pero, otros sectores se amparan en los partidos conservadores que, al mismo tiempo que se presentan como abanderados de la defensa de la religión, apoyan claramente a los propietarios en detrimento de las masas de obreros que se sienten traicionados («Los curas son para los ricos» le dice un niño a Adolf Daens). Los mismos propietarios se presentan como defensores del orden y de la tradición religiosa (secuencia en la que los obreros rezan al comienzo de su jornada laboral). Estas contradicciones aparecen plasmadas en la familia Scholliers, donde el padre y el hermano mayor son militantes del partido católico y donde la hermana Nette se adhiere a las ideas de Daens y, habiendo rechazado el socialismo de su pretendiente, luego lo acepta porque ve que responde a los problemas de los obreros. También en la discusión de Daens con el obispo, quien argumenta que «Dios ha querido que haya desigualdad», lo que el cura pone en cuestión. El político católico Woeste aparece como más papista que el Papa al no aceptar la «Rerum Novarum» y presentarse como defensor de la religión, aunque, en realidad, utiliza la religión como parapeto ideológico para mantenerse en el poder frente a los «sin Dios». Daens sintetiza esta contradicción diciendo «Desde hace años, el partido católico no ha hecho más que agravar la miseria de los obreros de forma alarmante, sin escuchar sus gritos de desesperación (...) El primer deber de cada trabajador es colaborar solidariamente para mejorar y conservar los puestos de trabajo y para ganar la batalla por una existencia digna». Esta problemática, que ha estado presente en la política europea del último medio siglo, ha tenido una respuesta muy diferente en América Latina, donde gran parte de los cristianos han participado en acciones y compromisos anticapitalistas desde la «opción por los pobres». Al final, el cura argumenta que «El enemigo es aquel que explota y el amigo el que sufre con nosotros y cerca de nosotros». De hecho, la producción chilena *Ya no basta con rezar** cuenta una historia muy paralela a la de *Daens*, pero, en este caso, no hay conflicto con la jerarquía eclesiástica.



Daens

En *Daens* aparecen otras cuestiones relativas al mundo del trabajo: el incumplimiento de las leyes laborales (visita con resultados amañados del comité del Gobierno a la fábrica para comprobar las denuncias de trabajo de menores y malas condiciones); las presiones y represalias en el trabajo para dirigir el voto de los obreros; la crisis de la industria, derivada de la implantación de nuevas tecnologías de producción la soportan los más débiles (mujeres y los niños a los que se paga menos por jornadas laborales de catorce horas); los abusos sexuales en el trabajo por los superiores (el capataz habitualmente abusa de las jóvenes que han de callar para poder comer); la libertad para expresar y difundir libremente las ideas y opiniones (libertad de prensa) es hoy una libertad consolidada, pero en la película vemos cómo al vendedor de periódicos socialistas se le impide hacerlo; el sufragio universal, el derecho al voto de todos los ciudadanos y no sólo de los poseedores de determinadas rentas, aparece como una aspiración por conseguir en ese final del siglo.

Days of hope

Título original: Days of hope. **Producción:** Tony Garnett para la BBC (Gran Bretaña, 1975). **Guión:** Jim Allen. **Dirección:** Ken Loach. **Fotografía:** Tony Pierce-Roberts y John Else. **Montaje:** Roger Waugh. **Dirección artística:** Martin Johnson. **Intérpretes:** Paul Copley (Ben Matthews), Nikolas Simmonds (Philip Hargreaves), Pamela Brighton (Sarah Hargreaves), Helen Beck (Martha), Clifford Kershaw (Tom Matthews), Gary Roberts (Joel), Jean Spece (May), Christine Anderson (Jenny), Hughie Turner (Tom), Alun Armstrong (Shep), Peter Kerrigan (Peter), Melvin Thomas (Ernest), John Young (Ramsay). **Duración:** 95 minutos (primer episodio), 100 min. (segundo), 80 min. (tercero) y 135 min. (cuarto).

El director de *Lloviendo piedras** y *Riff raff** ha realizado numerosos trabajos para televisión sobre las condiciones de vida de la clase obrera. *Days of hope* es una serie de ficción en cuatro capítulos, titulados «1916. Joining Up», «1921», «1925» y «1926. General Strike», que constituye una aproximación a la historia de la clase obrera británica en esos años bajo el formato de la saga familiar en la que los personajes evolucionan a tenor de las circunstancias sociales y políticas que viven. La serie provocó cierto escándalo tras su emisión por la BBC, pues ofrecía una interpretación trotskista del fracaso de la huelga de 1926.

La serie comienza ocupándose de los objetores de conciencia en la Primera Guerra Mundial, las actividades del ejército en Irlanda y el destino de Philip, un objetor izquierdista y cristiano y su cuñado Ben, que desea alistarse. Estos dos personajes evolucionan, de modo que Philip es arrestado y le mandan al frente al tiempo que su esposa Sarah trabaja en una asociación contra el reclutamiento forzoso y Ben, que se ha alistado y ha visto los disturbios en Irlanda, deserta y se compromete progresivamente en la movilización de los mineros contra el cierre patronal de 1921. Se muestran las tensiones entre las tropas gubernamentales enviadas a sofocar una huelga de los mineros que no aceptan recortes salariales con el telón de fondo de la Revolución soviética. Posteriormente nos encontramos a Ben cumpliendo una condena de tres años y se afilia al partido comunista. Por su parte, Philip se convierte en diputado laborista con el apoyo del sindicato de transportes en el momento en que los laboristas acceden al poder por primera vez; pero su idealismo cae por tierra al comprobar que su partido asume los planes heredados del gobierno conservador para hacer frente a cualquier huelga o situación de gravedad provocada por la acción sindical. En el último episodio se reflejan las divisiones con la huelga general de 1926, que es desconvocada por las «Trade Unions» y ante la que los partidos laborista y comunista se inhiben.

Aparecen las negociaciones secretas entre los dirigentes sindicales y el gobierno. Mientras tanto, Philip quiere que Sarah abandone los comités de acción de apoyo a la huelga en los que también participa su hermano Ben, desilusionado por el papel jugado por el partido comunista durante la huelga.

Déjà s'envole la fleur maigre

(Paul Meyer, Bélgica, 1960).

Paul Meyer recibió un encargo del ministerio de educación belga, destinado a mostrar la integración de los inmigrantes en la región minera del Borinage, precisamente la misma región donde Joris Ivens había rodado su documental de denuncia de la explotación de los mineros. Pero lo que estaba pensado como un cortometraje oficialista, cobró vida propia para transformarse en una película documental de larga duración en la se ha tratado de plasmar la realidad y los deseos, los datos objetivos de la vida de los trabajadores inmigrantes y sus vivencias de esa situación. La película presta atención al trabajo de los niños en las escombreras de las minas, donde los inmigrantes aparecen excluidos del ritmo laboral que se les impone.

Delito de amor

Título original: Delitto d'amore. **Producción:** Documento Film (Italia, 1974). **Guión:** Ugo Pirro y L. Comencini. **Dirección:** Luigi Comencini. **Fotografía:** Luigi Kuveiller. **Montaje:** Nino Baragli. **Dirección artística:** Dante Ferretti. **Música:** Carlo Rustichelli. **Intérpretes:** Stefania Sandrelli (Carmela), Giuliano Gemma (Nullo), Brizio Montinaro (Pasquale), Cesira Abbiati (Adalgisa), Renato Scarpa. **Duración:** 95 minutos.

Luigi Comencini (Salò, 1916) comenzó en el cine con *Prohibido robar* (1948) sobre la delincuencia entre los niños napolitanos que posee una notable fuerza documental, tras haber cultivado el periodismo y la crítica cinematográfica. Entre sus obras más logradas están el drama infantil *Incomprendido* (1967), *Las aventuras de Pinocho* (1972), *Sembrando ilusiones* (1972) y *El gran atasco* (1979), además de *Delito de amor*. En el cine de Comencini hay una visión crítica del ser humano, cada vez más desarraigado en la sociedad contemporánea.

Carmela ha emigrado desde el sur italiano a Milán; vive, con su numerosa familia, en un barrio miserable de infraviviendas. Añoran su tierra y sus costumbres tradicionales; no se han integrado del todo en la cultura del desarrollo ni en la sociedad de trabajo mi-

lanesa. Carmela trabaja en la misma fábrica que Nullo, un joven de ademanes libertarios que milita en el partido comunista y, desde la afiliación sindical, defiende a sus compañeros en los conflictos laborales. Se enamoran, pero han de verse a escondidas porque la familia de Carmela vigila autoritariamente su vida más íntima. Al final, Carmela muere por la contaminación que sufre en la fábrica y que le destroza los pulmones; ella quería haberse casado por la iglesia, pero Nullo sólo accede en el lecho de muerte de Carmela a que sea un cura obrero quien los case. El título hace referencia a la venganza que pone en marcha Nullo, quien dispara contra el patrón por ser responsable de la muerte de su novia.

El contraste entre la cultura y los valores que presentan Carmela y Nullo es metáfora de las diferencias entre el Sur empobrecido y el Norte desarrollado de la península italiana. La emigración no ha significado para Carmela el logro de unas condiciones de vida mejores, porque el preciado trabajo que consigue en la ciudad nortea es, también, la causa de su muerte; y ello sucede cuando previamente ha tenido que despojarse de los valores de la cultura tradicional a la que pertenecía en aras de un progreso que teóricamente proporciona bienestar. En este sentido, una virtud no pequeña de *Delito de amor* es conjugar la historia melodramática con el drama social; es una historia de amor de unos trabajadores en el contexto sociolaboral. O, si se prefiere, es un drama de contestación social en el que el juicio sobre la emigración, la destrucción de la cultura del emigrante, las tensiones laborales, la dificultad de la vivienda, la salud laboral y la contaminación, etc. aparecen a través de un encuentro amoroso. El director muestra, con rasgos de humor, los fuertes contrastes de la sociedad reflejada, de modo que la crítica y la denuncia presentes reciben el apoyo del espectador.

Las de Méndez

(Fernando Delgado, España, 1927).

Fernando Delgado (1891-1950) es uno de los directores representativos del cine mudo español. Comenzó con *Los granujas* (1924) y entre sus obras más significativas están *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928), *Cuarenta y ocho pesetas en taxi* (1929) y *El gordo de Navidad* (1929). *Las de Méndez* se trata de un melodrama muy propio de la época, cuyo argumento pone de manifiesto con ingenuidad las diferencias de clase: «la viuda de Méndez y sus tres hijas, Julia, Irene y Soledad, viven en la más absoluta miseria. Para remediar la

situación, Soledad intenta ponerse a trabajar, pero esta decisión le vale el rechazo de su familia que, por convencionalismos sociales, no puede tolerar que una Méndez trabaje. A pesar de su voluntad, no le es fácil lograr un empleo. Su encuentro fortuito con Luis de Gerona, vizconde de Moncada, es providencial: le ofrece el puesto de enfermera en su sanatorio de la sierra de Guadarrama. Allí conoce a Juan, un mecánico de la fábrica del vizconde y protegido de éste, de quien se enamora. El noble, afectado por una enfermedad incurable, muere al poco tiempo dejando como únicos herederos a los jóvenes».

De ratones y hombres

Título original: Of mice and men. **Producción:** Russ Smith y Gary Sinise para Metro-Goldwing-Meyer (EE.UU., 1992). **Guión:** Horton Foote, según la novela de John Steinbeck. **Dirección:** Gary Sinise. **Fotografía:** Kenneth McMillan. **Montaje:** Robert L. Sinise. **Dirección artística:** David Gropman. **Música:** Mark Isham. **Interpretes:** John Malkovich (Lenny), Gary Sinise (George), Casey Siemaszko (Curley), Sherilyn Fenn (mujer de Curley), Ray Walston (Candy), John Terry (Slim), Richard Riehle (Carlson). **Duración:** 110 minutos.

La fuerza bruta

(«Of mice and men», Lewis Milestone, EE.UU., 1939).

John Steinbeck, el conocido dramaturgo que ha sido llevado varias veces al cine, entre las que destaca *Las uvas de la ira**, escribe «Of mice and men» que ya fue llevada al cine por Lewinston. Gary Sinise es un joven actor de teatro que había representado en Broadway una dramatización de la novela de John Steinbeck y anteriormente dirigió *Más allá de la ambición**. Con mucho tesón se propuso llevarla a la pantalla y el resultado no decepciona. Es evidente que lo mejor de la película es el guión, pero los demás elementos de la cinematografía no desdican de la arquitectura narrativa: música, fotografía y ambientación están al servicio de ese guión y cumplen bien su objetivo. A la película le falta inspiración en el sentido de que apenas si ilustra el texto. En la versión de Sinise se relegan los aspectos sociales para abundar en la psicología de los personajes y en los conflictos derivados de ellos. Pero, en todo caso, queda el retrato de una época de miseria y hambre y los conflictos a que se ven abocados los braceros que deambulan por la Norteamérica de la depresión en busca de un techo y un plato.

George y Lenny huyen de una partida de hombres que les persiguen con perros campo a través. Estamos en los años treinta y son

dos de los miles de parados que recorren el país buscándose la vida. George ha tomado a su cargo a Lenny, un retrasado mental que depende totalmente de él. Periódicamente le reprocha que sería mucho más feliz sin tener que cuidarle, pero también le cuenta un sueño de futuro: tendrán una granja con conejos, cerdos y caballos y una huerta para cultivar. Toman un autobús hacia la ciudad de Soledad, porque tienen trabajo en el cercano rancho Tyler. Allí conviven con otros temporeros en unos barracones. Candy, uno de ellos, se ilusiona con su proyecto de granja y ofrece el dinero que tiene ahorrado. Constantemente George ha de cuidar de que Lenny no se meta en líos o responda a las provocaciones que le hacen. La mujer de Curley, el dueño del rancho, se encuentra aburrida y busca conversación con los braceros; un día se deja acariciar el pelo por Lenny y éste, inadvertidamente, le hace daño. Cuando ella grita, Lenny le aprieta más hasta ahogarla. Todos salen dispuestos a matar al retrasado. George, que sabe de la inocencia de un hombre bruto, pero bueno, se adelanta.



De ratones y hombres

En la sociedad de los humanos el comportamiento de las personas es como la camada de la perra, de la que se salvan a los cuatro más fuertes y se suprimen a los débiles. El mismo Candy, un viejo manco que apenas hace nada en el rancho, recibe las burlas y le obligan a que mate a su perro viejo. Esa escena, que prefigura la muerte de Lenny, muestra que sólo lo útil tiene un espacio en esta sociedad. La granja con conejos es la utopía relatada como futuro que le gusta oír a Lenny que, en boca de George, es realizable. Estos dos personajes tiene, en su miseria y su destino para ellos desconocido, el sueño de un futuro liberador. En este caso, la utopía es tan humilde como una

granja propia donde trabajar para uno mismo sin capataces ni órdenes ni cambiar de empleo cada poco tiempo. La estructura de la película es circular: comienza con los dos amigos huyendo de un grupo de hombres porque una mujer se asustó cuando Lenny quiso ver su vestido y acaba del mismo modo. Esta circularidad es un modo de subrayar que el destino está escrito en estos pobres hombres.

Dernière sortie avant Roissy

(Bernard Paul, Francia, 1977).

Del mismo autor de *Beau Masque**, esta película es una nueva incursión en la alienación en el trabajo, en la pequeña delincuencia fruto del paro y la falta de cualificación profesional y, sobre todo, en la miseria existente en la vida cotidiana de unos trabajadores que se manifiesta por la incomunicación y el deterioro de las relaciones familiares. Los personajes viven en una barriada de pisos en las afueras de la gran ciudad. En una pequeña empresa de transportes trabajan Didier y Monique, una pareja de recién casados, a las órdenes de Marlys, quien tiene una hija adolescente, Corinne, más preocupada por su descubrimiento de la sexualidad que por sus estudios y cuyos amigos son jóvenes cuasidelincuentes. Didier y Monique viven los rituales diarios sin hablarse; se esperan a la salida del trabajo, salen a comprar muebles a plazos o miran la televisión antes de acostarse en una compañía de soledades individuales. Pero en la vecina casa de Marlys las cosas no son mucho más halagüeñas, pues hay broncas familiares por cualquier motivo, particularmente entre el padre y Corinne. Al final, el joven matrimonio encuentra en la presencia de la adolescente un motivo para superar su situación de soledad. El director apuesta por un relato desprovisto de espectacularidad, con elipsis en los momentos más dramáticos; ello viene reforzado por la elección de actores casi desconocidos, que proporciona a la película mayor credibilidad de la ya existente en el guión.

Desde Liverpool con amor

Título original: A letter to Brezhnev. **Producción:** Janet Goddard (Gran Bretaña, 1986). **Guión:** Frank Clarke. **Dirección:** Chris Bernard. **Fotografía:** Bruce McCowan. **Música:** Alan Gill. **Intérpretes:** Alfred Molina, Peter Finch, Margi Clarke, Alexandra Pigg, Susan Dempsey. **Distribución:** Surf. **Duración:** 95 minutos.

Curiosa comedia romántica en la que hay elementos de cine social y de drama político bajo un tratamiento que juega con el me-

lodrama amable y, a ratos, crítico. Dos chicas de extracción obrera, con la deficiente cultura limitada a la escolarización obligatoria, viven en una barriada de la ciudad industrial de Liverpool. Como tantas noches, salen a divertirse y, en una de ellas, traban amistad con dos marineros rusos de paso por la ciudad. Una de ellas, Elaine, se enamora en las pocas horas antes de que zarpe el barco de Peter. La despedida es cruel y esta chica tratará, por todos los medios, de ir a la URSS para reencontrarse con su amado. Pero todo son impedimentos porque —se le dice— allí no hay más que miseria y falta la libertad más elemental. Pero la película prescinde de toda comparación entre un país capitalista y uno comunista para centrarse en las condiciones de vida de la clase obrera de la depauperada Gran Bretaña del tatcherismo, muestra la desregulación de las relaciones laborales, la desmitificación de la opulencia capitalista una vez que se descubren las lacras de esa sociedad para los sectores menos favorecidos. Es decir, *Desde Liverpool con amor* deja de lado el discurso político para ofrecer un retrato sociológico a través de las protagonistas: «Se hace notar su extracción proletaria, su carencia de mayores perspectivas vitales y culturales que las ofrecidas por una sociedad que genera paro, miseria, hipocresía moral y frustración a partes iguales», como sintetiza Carlos F. Heredero (*Dirigido por*, nº 170, junio 1989, pág.15).

De sol a sol

Título original: De sol a sol. **Producción:** Institut national de l'audiovisuel y Unité Production Cinea Bretagne (Francia, 1976). **Guión, montaje, fotografía y dirección:** Yves Billon, Jean Lefaux, Luc Monnet, Manuel Campos Pinto, Claude Reznik, Raphi Toumawan, Manuel Vaz, Michel van Zele (Colectivo «Cinema na Luta»). **Música y canciones:** Grupo de acción cultural y Vozes na luta. **Duración:** 70 minutos.

Largometraje documental que muestra las luchas campesinas en el Portugal revolucionario, entre abril de 1974 y enero de 1976. En el norte, granjeros explotados por pequeños propietarios exigen la aplicación de la ley de arrendamientos; crean cooperativas y se apropian de las tierras abandonadas. En el Alentejo, los asalariados agrícolas rechazan el yugo de los grandes propietarios y, gracias a la reforma agraria, explotan colectivamente grandes tierras. A partir de noviembre de 1975, los pequeños propietarios tratan de conquistar sus privilegios, a lo que reaccionan los campesinos con movilizaciones. La película rememora los levantamientos campesinos en la región de Beja que tuvieron lugar en los años cincuenta, durante la dictadura de Salazar, y en los que fue asesinada Caterina Eufemia, una dirigente

agraria. El tono es de documental que muestra con detalle todo un proceso, sin aparente discurso político, con abundancia de testimonios de los protagonistas. De ahí que la palabra de los campesinos, con su gestualidad expresiva, tanto tiempo proscrita, revela las miserias seculares y las esperanzas de la lucha.

Después de la tormenta

Título original: Después de la tormenta. **Producción:** Edgardo Pallero para Killarney (Argentina, 1990). **Guión:** T. Bauer, Rubén Álvarez, Graciela Maglie. **Dirección:** Tristán Bauer. **Fotografía:** Ricardo de Angelis. **Montaje:** César d'Angiolillo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Música:** Rodolfo Mederos. **Interpretes:** Lorenzo Quinteros, Patricio Contreras, Ana María Picchio, Eva Fernández, Flanklin Caicedo, Javier Núñez, Paola Cardozo, Lidia Catalano, Jofre Soares.

El cineasta argentino Tristán Bauer (Mar de Plata, 1959) realizó diversos cortometrajes y con esta película, que es su primer largo, fue premiado en los festivales de San Sebastián y Huelva. Posteriormente ha realizado *Cortázar* (1994). *Después de la tormenta* es una crónica amarga sobre el paro en la Argentina actual. Cuenta las sucesivas depresiones en que se ve sumido Ramón, un obrero en paro al borde de la marginalidad, a partir del cierre de la fábrica en la que trabajaba desde hacía diez años. Vive con su mujer y sus dos hijos en una barriada del suburbio bonaerense, pero con el despido ha de vender la vivienda y su mujer se pone a trabajar como criada. El hijo mayor comienza a delinquir y es detenido por la policía. Lucha por conseguir un trabajo y mantener la esperanza, pero cada oportunidad se diluye al poco tiempo. Se refugia en los recuerdos de su infancia y juventud, cuando las promesas de bienestar y de construcción de un futuro aún no se habían destruido, por ello regresa a la aldea del pasado, en el campo, donde vive su padre —quien no le reconoce— y un hermano menor en condiciones de miseria; allí se encuentra con las mismas dificultades y con la opresión de tener que arrodillarse ante los poderosos que pueden ofrecer trabajo y que mantienen un sistema cuasifeudal.

Dinero

Título original: Geld. **Producción:** Olga Film (Alemania, 1989). **Guión:** D. Dörrie y Michael Juncker. **Dirección:** Doris Dörrie. **Fotografía:** Helge Weindler. **Montaje:** Raimund Berthelme y Hanna Mullner. **Dirección artística:** Jorg Neumann. **Música:** Phillip Johnston. **Interpretes:** Billie Zockler (Carmen Muller), Uwe Ochsenknecht (Werner Muller), August Zirner (Lothar Fuchs), Sunny Melles (Gabriele). **Duración:** 98 minutos.

En la misma línea de *Shirley Valentine** y otras películas que reflejan fantasías liberadoras de las mujeres que trabajan en su casa, Doris Dörrie, la directora de *Hombres, hombres*, ofrece un relato de comedia con marcado carácter satírico. En su segunda parte tiene mucho menos interés; pero en la primera aparece la crítica al consumismo que atenaza a la clase trabajadora y las condiciones del ama de casa sobre quien recae la responsabilidad de una economía familiar que le sobrepasa. Carmen es un ama de casa agobiada por su trabajo y despreciada por su marido y sus hijos que la tratan como criada. Para fomentar su autoestima fotografía con una *polaroid* sus mejores platos, de los que no puede quedar otro testimonio que las fotos. Vive en una vivienda cara, en una urbanización en construcción, que han adquirido porque el banco les ha recomendado endeudarse para pagar menos impuestos. Enfrente de su casa está la de un hombre más joven que ella por el que se siente atraída; es el director de su banco, un «yuppy» que está al tanto de la evolución de la bolsa a lo largo de todo el planeta. El marido de Carmen, Werner, ha sido despedido y lleva dos meses en paro, pero no se atreve a decírselo a su esposa. Esta se encuentra agobiada por la hipoteca de la casa y distintas letras. Pide un crédito al banco pero se lo niegan. Armada de valor, se maquilla y transforma su personalidad («Una buena cosmética es la auténtica liberación de la mujer» le dicen) para atracar el banco y llevarse como rehén al director. Desaparece de su casa con el rehén con quien pronto establece una improbable relación afectiva; mientras tanto, su marido mantiene una relación paralela con Gabriele, la pareja del director, una mujer que maneja las claves para alterar los saldos de las cuentas del banco. Al final, Carmen y Werner consiguen cambiar los números rojos de su cuenta en negros y, mediante el ordenador de Gabriele, montar un fraude y hacerse ricos. Como en los mejores cuentos de hadas, comparten el dinero con los vecinos.

Dinero caído del cielo

Título original: Pennies from Heaven. **Producción:** Nora Laye y H. Ross para Metro Golwing Mayer (EE.UU., 1981). **Guión:** Dennis Potter. **Dirección:** Herbert Ross. **Fotografía:** Gordon Willis. **Montaje:** Richard Marks. **Dirección artística:** Fred Tuch y Berbie Cutler. **Música:** Marvin Hamlisch y Billy May. **Intérpretes:** Steve Martin (Arthur Parker), Bernardete Peters (Eileen), Christopher Walken (Tom), Jessica Harper (Joan), Vernel Bagneris (acordeonista), John McMartin (sr. Warner), John Karken (detective), Jay Garner (banquero), Robert Finch (Al). **Duración:** 108 minutos.

Herbert Ross (Nueva York, 1927) se inició como coreógrafo en películas musicales de tanto éxito como *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954) o *Funny Girl* (William Wyler, 1968). Como director ha firmado, entre otras, *Adiós, Mr. Chips* (1969), *Nijinski* (1969) y *El secreto de mi éxito* (1987).

En plena época de la depresión (1934) en Chicago vive Arthur, un vendedor de partituras. La relación afectiva y sexual con su esposa es tensa; además, ella le niega un dinero que necesita para montar un negocio. Pide un préstamo al banco y también se lo niegan. Se echa a la calle para ganarse la vida y se encuentra con un pordiosero que toca bien el acordeón. Arthur se enamora de Eileen, una maestra con la que comparte los sueños que ella expresa a través de cuentos de hadas narrados a los niños en la clase. En Eileen encuentra la posibilidad de realizar las fantasías sexuales que su esposa rechaza. Sin embargo, queda embarazada y es despedida de su trabajo. Eileen aborta y se prostituye para matar el hambre. Arthur consigue convencer a su esposa de poner la tienda, pero la han de cerrar porque consituye un fracaso. Antes de ello, Arthur destroza la tienda en una explosión de ira. Por el asesinato de una chica que vivía en un puente, Arthur acaba condenado a muerte. En el patíbulo canta cómo antes las cosas eran gratis y caía dinero del cielo.

En este argumento, de evidente talante trágico, se contrapone la narración de hechos con las canciones —y hasta con el cine musical— que vienen a expresar los sueños y los deseos de dicha. Pero se trata de una película que siendo musical se aparta del género y lo retuerce hasta contravenir normas esenciales, pues mientras «en un musical clásico, el poder de la música (metáfora de la energía individual o colectiva que puede imponer a la realidad la fuerza de los deseos) bastaría para transfigurarlo todo. Aquí, claro, el esquema se invierte: la balanza se va inclinando cada vez más del lado de la tragedia y la gravedad —en el doble sentido físico y dramático— gana la batalla al vuelo fantástico de la música», (A. Weinrichter en *Dirigido por*, n° 143, enero 1987, pág.71). Quizá sea esta la razón por la que *Dinero caído del cielo* ha sido un filme bastante incomprendido.

Dios y el diablo en la tierra del sol

Título original: Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Producción:** Luiz Augusto Mendes (Brasil, 1964). **Guión y dirección:** Glauber Rocha. **Fotografía:** Valdemar Lima. **Montaje:** Nelson Pereira dos Santos. **Dirección artística:** Walter Lima y Paulo Gil Soares. **Música:** Heitor Villalobos y tríos de J.S.Bach. **Canciones:** Sergio Ricardo y G. Rocha. **Intérpretes:** Geraldo del Rey (Manuel), Othon Bastos (Cristino), Lidio Silva (Sebastiao), Mauricio do Valle (Antonio das Mortes), Yoná Magalhaes (Rosa), Sonia dos Humildes (Dadá). **Duración:** 110 minutos.

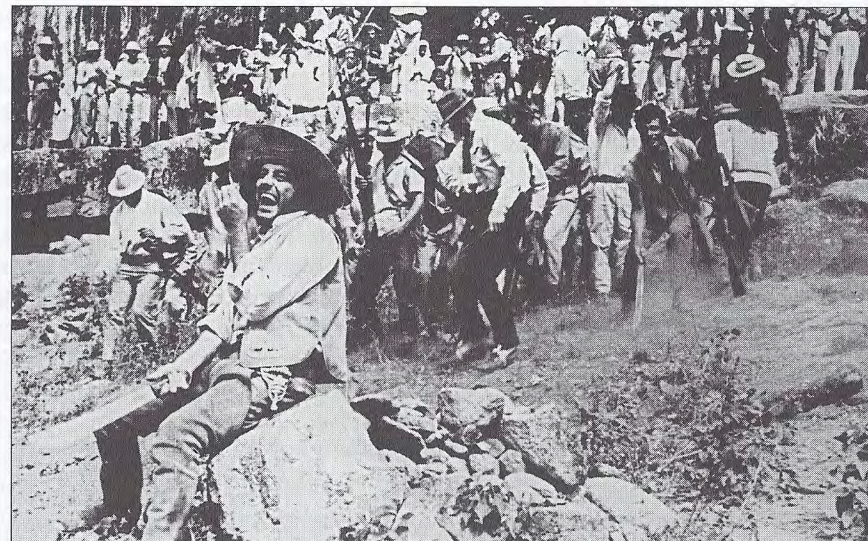
Antonio das Mortes

Título original: O Dragao de Maldade contra o Santo Guerreiro. **Producción:** Claude-Antoine, Mapa Film y G. Rocha (Brasil, 1968). **Dirección artística, guión y dirección:** Glauber Rocha. **Fotografía:** Alfonso Beato. **Montaje:** Eduardo Escorel. **Música:** Marcos Nobre, Walter Queiroz y Sergio Richardo. **Intérpretes:** Mauricio do Valle (Antonio das Mortes), Odette Lara (Laura), Othon Bastos (profesor), Hugo Carvana (jefe de policía), Jofre Soares (coronel), Rosa Maria Penna (la Santa), Lorival Pariz (el cura) y la población de Milagros. **Duración:** 105 minutos.

Aunque el «cinema novo» propiciado por el cineasta brasileño Glauber Rocha (1938-1981) se inscribe más bien en el cine político (militante y revolucionario), merece la pena destacar dos de sus obras mayores por el retrato que hacen de la lucha de los campesinos pobres contra la opresión. Rocha plantea una renovación del cine latinoamericano desde la «estética de la violencia» o «estética del hambre».

Tanto *Dios y el diablo en la tierra del sol* como *Antonio das Mortes* —también conocida como *O Dragao da Maldade contro o Santo Guerreiro*— se basan en hechos sucedidos realmente y en personajes históricos. Rocha escribió el guión a partir de encuestas realizadas en la región y ha explicado que «el verdadero Antonio das Mortes existe y aparece en el documental de Paulo Gil Soares, *Memória do Cangaço* [véase *Brasil verdade*]; se llama José Rufino y es el tipo que mató a Corisco y a más de cuarenta cangaceiros (...) Es el mayor «matador», aún está vivo, tiene sesenta y cinco años, y me contó esa historia a mí», (en *Nuestro cine*, nº 86, junio 1969, p.35). Desde el punto de vista estilístico, el cine de Rocha se vale de elementos tan dispares como los hallazgos de la vanguardia soviética, el documento social, el western y el barroquismo de la ópera.

Dios y el diablo en la tierra del sol —que ha sido producida con la ayuda del Banco Nacional de Minas Gerais y de un obispo— cuenta la historia de un vaquero y su mujer, Manuel y Rosa, que viven la explotación del patrón y la sequía y el hambre. Manuel mata al patrón y, en su huida, se une a Sebastiao, una especie de profeta o santón que va predicando un paraíso y promete «ríos de leche, agua convertida en comida, polvo en harina, piedras en pan» y que el Sertao se transformará en un mar fecundo. Manuel participa de las luchas liberadoras de los guerrilleros comandados por Sebastiao, pero no acepta la violencia que emplean y su mujer mata a éste por haber sacrificado a un niño. Mientras tanto, un coronel y un párroco contratan al mercenario Antonio das Mortes para que acabe con Sebastiao,



Antonio das Mortes

pero, habiendo fallecido éste, mata a todo el grupo de guerrilleros. Sólo se salvan Manuel y su mujer, que huyen hasta unirse a Corisco, otro cangaceiro que hace promesas escatológicas y emplea la violencia. Manuel acaba por rebelarse contra Corisco, que se encuentra cercado por Antonio das Mortes y por el ejército. Al final, tras el asesinato del Coronel, Antonio y Rosa se encuentran con la represión que les hace emprender una huida hacia un mar inalcanzado, donde tratan de rehacer su vida y plantean tener un hijo mientras oímos la balada «Ya está contada mi historia,/verdad e imaginación,/espero que usted la lección/haya aprendido:/que así mal dividido/este mundo anda errado,/que la tierra es del hombre,/no es de Dios/ni es del diablo».

Uno de los personajes de esta película, Antonio das Mortes, se convierte en protagonista de *O Dragao da Maldade contro o Santo Guerreiro*, un relato complejo y lleno de simbolismos donde explota la violencia como consecuencia natural de las tensiones sociales. La acción, situada en los años treinta en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, se traslada ahora a un presente indefinido. En un pueblo dominado por un coronel terrateniente existe el rumor de que anda cerca el cangaceiro Coriana; el coronel llama a Antonio das Mortes para que acabe con él, a lo que éste accede pero sin cobrar nada. Tras diversos enfrentamientos violentos en los que están presentes un profesor, una «santa», acompañada de un negro, que anima a los cangaceiros,

otro mercenario y diversos personajes, Antonio llega a la conclusión de que su verdadero enemigo es el coronel. Pero es la «santa» quien acaba con la vida del terrateniente mientras Antonio das Mortes se aleja sin rumbo fijo. Este personaje es un místico que, a juicio del director, «No se hace un personaje revolucionario, su cambio es más una cuestión moral que política. Simplemente es un tipo de clase media, pero en Brasil el proletariado y la clase media son más o menos la misma cosa, tiene todos los complejos, la mala conciencia etc.», (en M. Torres, 1981, 65). De hecho, Antonio das Mortes aparece como un héroe positivo en la medida en que libera al pueblo de las de alienaciones místicas y pseudorrevolucionarias.

Doblones de a ocho

Título original: Doblones de a ocho. **Producción:** Andrés Linares, PC (España, 1990). **Guión:** A. Linares y Francisco Melgares. **Dirección:** Andrés Linares. **Fotografía:** Federico Ribes. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Música:** Juan Poveda. **Interpretes:** Omero Antonutti, Fernando Guillén, Emma Penella, Javier Morales, Fernando Guillén Cuervo, Mario Pardo, Iciar Bollain, Loles León. **Duración:** 85 minutos.



Doblones de a ocho

Andrés Linares ha sido miembro fundador del Colectivo de Cine de Madrid que, impulsado por el PCE, rodó cortometrajes de cine militante en los años del tardofranquismo. Con José Luis García Sánchez realizó el documental de largometraje *Dolores* (1980) dedicado a la líder comunista Dolores Ibarruri, «Pasionaria». *Doblones de a ocho* es un relato ambientado en los primeros años del franquismo

e inspirado lejanamente en el universo narrativo de «La isla del tesoro» y una de las películas malditas del cine español; presentada en los festivales de Berlín y Valladolid de 1991 no ha sido distribuida comercialmente, a pesar de contener un reparto con rostros famosos. Miguel es un joven que, expulsado del colegio, llega a un pueblo minero donde su padre es comandante de la Guardia Civil. Han muerto tres mineros en un accidente laboral, lo que provoca una huelga. Miguel entabla amistad con unos mineros y se enamora de la hija de uno de ellos. Sin embargo, su padre es enviado a reprimir la huelga. Miguel se ve en la tesitura de tener que elegir entre la amistad de los trabajadores y la fidelidad a su padre, lo que significa decantarse por las esperanzas y la imaginación o por la ley y el orden. Al hilo de la lectura de su libro favorito, que no es otro que «La isla del tesoro», Miguel va tomando decisiones. Al final optará por lo segundo, traicionando las relaciones que había establecido en el pueblo. La idea inicial es hermosa, pero la realización deja que desear, particularmente la interpretación del niño protagonista.

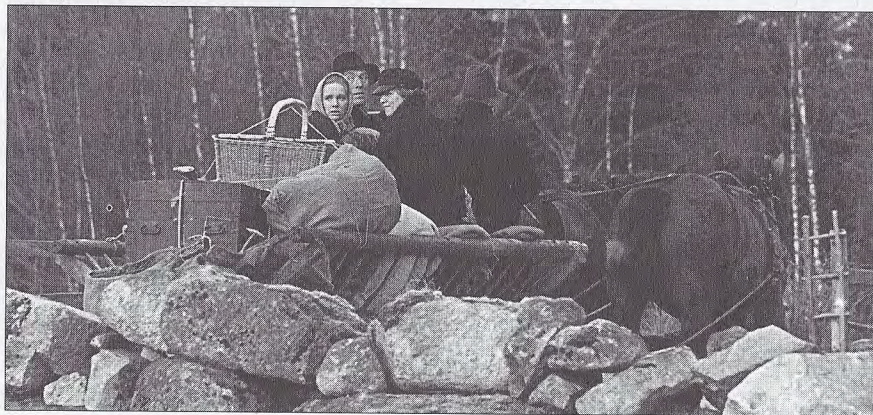
Los dos mundos de Angelita

Título original: Los dos mundos de Angelita. **Producción y dirección:** Jane Morrison (EE.UU., 1981). **Guión:** J.M. Torres Santiago, Rose Rosenblatt y J. Morrison. **Fotografía:** Alfonso Beato. **Montaje:** Suzanne Fenn. **Dirección artística:** Allison Lances y Aixa Méndez. **Música:** Dom Salvador. **Interpretes:** Angel Domenech Soto (Jesús, «Chuito»), Marién Pérez Riera (Angelita); Rosalba Rolón (Felicita), Delia Ester Quiñones (abuela), Carlos Pérez Riera (Malojillo). **Duración:** 75 minutos.

Producción independiente norteamericana hablada en español donde se refleja la problemática del sector más explotado y oprimido de la población portorriqueña en Estados Unidos. Está basada en la obra teatral *La carreta* del dramaturgo René Márquez. Cuenta la historia de una familia que, ante el problema del paro en Puerto Rico, decide emigrar a Estados Unidos. Encuentran una casa en una zona suburbial de Nueva York. Tras una temporada desesperante sin encontrar trabajo, el padre de familia logra un empleo que nadie quiere. Pero la vida para estas gentes no es fácil y Angelita, la hija, añora su tierra natal de Guayanilla porque en la escuela se habla un idioma que ella desconoce.

Los emigrantes. («Ultvandrarna», Jan Troell, Suecia-EE.UU., 1971).

La nueva tierra. («Nybyggarna», Jan Troell, Suecia, 1972)



Los emigrantes

El realizador sueco Jan Troell (Limhamn, 1931) fue operador de Bö Widerberg. Triunfó con *El fuego de la vida** y la saga de la emigración, compuesta por *Los emigrantes* y *La nueva tierra*. El mismo emigró a Estados Unidos, pero hubo de regresar porque el ritmo industrial del cine que se le propuso no satisfacía su vocación creativa. En el cine de Troell se refleja la lucha del individuo con la realidad y las transformaciones que se derivan de ello. Los relatos de Wilhelm Moberg fueron llevados a la pantalla por Troell en dos partes tituladas como se indica. Los dos actores suecos contemporáneos, Max von Sydow y Liv Ullman, encarnan al matrimonio de agricultores escandinavos con varios hijos que viven en la miseria y, a finales de siglo, han de emigrar a Estados Unidos con un grupo de compañeros en busca de la nueva tierra prometida. Muchos quedan en el camino. Inicialmente se instalan en el lago Ki-Chi-Saga y posteriormente se trasladan a Minnesota, donde encuentran tierras más fértiles, pero la lucha por la supervivencia no resulta fácil, especialmente por los impuestos que tienen que pagar. Con el tiempo, los inmigrantes suecos se convierten en explotadores al comprar al gobierno tierras que habían sido expropiadas a los indios, quienes luchan en vano por sus territorios, pues son aplastados y asesinados. También aparece cómo los más jóvenes dejan la agricultura y emigran a California

atraídos por la fiebre del oro. La película es una crónica amarga de la desilusión del sueño americano en los pioneros y se subraya la dominación de los propietarios de las tierras y la predicación de la religión del trabajo. Hay un intento logrado por reflejar la vida de los inmigrantes, sus alegrías y sus sufrimientos, el trabajo y las privaciones que experimentan. Estas dos películas tienen éxito popular y son apreciadas por el equilibrio que hay entre la dimensión épica de la historia y su carácter intimista.

El empleado

Título original: Die angestellte. **Producción:** W.D.R. (Alemania, 1972). **Guión y dirección:** Helma Sanders. **Fotografía:** André Dubreuil. **Intérpretes:** Ernst Jacobi (Klaus Thieme), Giselheid Hönach (Sra. Thieme), Peter Arens (Kirsch), Wolfgang Kieling (Quentin), Alf Marholm (Bruchmüller). **Duración:** 89 minutos.

La cineasta alemana Helma Sanders-Brahms (Emden, 1940) comenzó, tras varios documentales, con el largometraje *Terremoto en Chile* (1974), rodado en España, que es una parábola sobre un terremoto que libera a dos enamorados que están presos y dispuestos para ser ejecutados por contravenir los deseos paternos. También ha filmado *Bajo los adoquines, la playa* (1975), sobre las exigencias e incertidumbres de la generación del 68, como ya evoca el título. La misma directora nos resume el argumento de su película *El empleado*, una reflexión sobre la lucha de poder en la empresa, la participación de los trabajadores en las innovaciones de los métodos de producción, la alienación en el trabajo y el paro derivado de la automatización de las industrias. Además, explica que para la preparación de la película «he ido como observadora a una oficina para tomar nota y poder escribir los diálogos justos. He tenido que aprender en qué consistía exactamente el trabajo de analista en un ordenador y hacer un estudio en profundidad de la paranoia para comprender el comportamiento de este empleado», (en VV.AA., 1978, 30).

Thieme es un analista de sistemas en una empresa que fabrica ruedas y artículos de goma. Considerando que la organización es anticuada, propone un plan llamado EDP para el control electrónico de la producción. A sus superiores les agrada el proyecto y, además, con el mismo ven la posibilidad de afianzar sus puestos. Sin más preparación que unas clases nocturnas, Thieme es encargado de analizar las condiciones de trabajo y, junto a Quentin, implantar el EDP. Quentin entiende que mientras no sea controlado por los trabajadores, el programa de racionalización no será más que un medio para alie-

narles y acortar su capacidad de pensar; pero Thieme no comprende cómo un empleado puede estar preocupado por los problemas de los obreros. La empresa se fusiona con otra mayor y cuando es aplicado el programa son despedidos treinta trabajadores. Quentin le pide a Thieme que se solidarice con la huelga que han iniciado ante esos despidos, pero el analista de sistemas no percibe que ésa sea su lucha. Una compañía de informática modifica las instalaciones de la empresa sobre la base de racionalización del trabajo pensada por Thieme, quien se siente vacío, no se adapta a los nuevos tiempos y se considera traicionado y explotado por la empresa a la que ha entregado los mejores momentos de su vida. Le toman por loco y es despedido.

El empleo

Título original: Il posto. **Producción:** The 24 Four Horses (Italia, 1961). **Guión, montaje y dirección:** Ermanno Olmi. **Fotografía:** Lamberto Caimi. **Música:** Pier Emilio Bassi. **Intérpretes:** Loredana Detto (Antonietta), Sandro Panzeri (Domenico Cantoni). **Duración:** 87 minutos.

El creador de *El árbol de los zuecos** contó en su segunda película de largometraje la historia de un joven que hace una oposición y vive sus primeras experiencias laborales en un trabajo alienante. Domenico es un hijo de obreros que vive en el campo, en Brianza. Toma el tren para dirigirse a Milán, donde se presenta a unas oposiciones para entrar a trabajar en las oficinas de una gran industria. En su casa le han animado porque se trata de un trabajo limpio y de un puesto para toda la vida. Tras el examen de la mañana se encuentra en una taberna, a la hora de comer, con Marietta, una chica que también se ha presentado a la oposición. Pasean y hablan de mil cosas y, por supuesto, de la posibilidad de conseguir entrar en la empresa: ella del primer sueldo y él de comprar una motocicleta a medias con su padre. Logran ser admitidos, pero en departamentos diferentes. Domenico es recibido con frialdad y, como no hay un puesto vacante en las oficinas, es destinado a un trabajo de menor categoría, de conserje en un recodo del pasillo. Desde ese lugar de privilegiado observador va descubriendo el mundo del trabajo con el riguroso escalafón, las envidias y mezquindades de los empleados, etc. Poco antes de Navidad, Domenico se encuentra con Marietta, quien le invita a una fiesta organizada por el departamento social de la empresa para despedir el año. Logra el permiso de sus padres para asistir y le cuesta trabajo participar de la alegría de los demás porque Marietta no acude. Al día siguiente, Domenico recibe la noticia

de que va a ocupar el puesto que le corresponde en la oficina, porque ha fallecido un empleado, pero cuando se va a sentar en el despacho colectivo los demás se lo impiden porque es preciso seguir el orden de antigüedad y a él le relegan a un rincón oscuro.

El empleo es una obra que destaca por la observación minuciosa de los detalles que revelan el proceso de inserción en el mundo laboral. Se trata de un joven de origen campesino, de una familia que pone todas las esperanzas en que uno de sus miembros triunfe como oficinista. Y cuando lo logra, ese joven siente que el precio a pagar por un trabajo rutinario y burocrático es demasiado alto. La narración muestra un tono de vitalidad ascendente desde el comienzo hasta la secuencia en la que Domenico ha logrado el empleo; hasta ahí todo han sido satisfacciones y se ha encontrado con una chica con la que puede iniciar una amistad y una amor. Pero a partir del primer día, en que es recibido friamente y rebajado de categoría, la felicidad prometida se desvanece para dar paso a una realidad nada gratificante. De hecho, en varios empleados de la empresa hay una doble vida: su trabajo, que no ofrece ningún aliciente y únicamente sirve para ganarse el pan, y las aficiones fuera de la profesión que desarrollan. Y la historia de Domenico es una tensión continua entre sus ilusiones y proyectos de futuro y la tentación de la rutina y la apatía a que se ve abocado en el mundo que le rodea. La película destaca por la precisión de las observaciones sociológicas y el humor tierno con que trata a unos personajes que son presentados como víctimas de la sociedad de consumo en una Italia en evolución. El éxito de crítica hizo de Olmi una referencia del cine comprometido de los años sesenta.

La empresa perdona un momento de locura

Título original: La empresa perdona un momento de locura. **Producción:** Cinematográfica Proa (Venezuela, 1978). **Guión:** Rodolfo Santana y M. Walerstein, según la obra teatral homónima de R. Santana. **Dirección:** Mauricio Walerstein. **Fotografía:** Héctor Ríos. **Montaje:** Alberto Torija. **Música:** Alberto Slezinger. **Intérpretes:** Simón Díaz, Eva Mondolfi, Asdrúbal Meléndez, Arturo Calderón, María Escalona, Fausto Verdial, Rafael Briceño, Iván Feo, Nardy Fernández, Reinaldo de los Llanos. **Duración:** 90 minutos.

El cineasta Mauricio Walerstein ha hecho cine en México y Venezuela. Entre sus películas más interesantes están *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), que es un retrato de los estamentos de la sociedad venezolana a través de tres niños que nacen el mismo día y pertenecen a distintos sectores; *Crónica de un subversivo latinoamericano*

(1975) sobre el secuestro por parte de la guerrilla de un coronel norteamericano; y *La máxima felicidad* (1982).

Premiada en el Festival de Huelva, *La empresa perdona un momento de locura* es una película que abunda en la alienación en el trabajo, las relaciones laborales y la solidaridad obrera. El argumento (Izaguirre, 1983, 56) cuenta la historia de Mariano, un obrero especializado de 48 años, veinte de los cuales los ha pasado en la fábrica de don Romero. En el barrio el párroco alienta a los vecinos a que luchen por mejorar sus condiciones de vida en el trabajo, pero Mariano teme perder su empleo y, con la disculpa de que ha de alimentar a su familia, no se compromete, lo que le reprocha el hijo universitario que tiene. Cuando en la fábrica le someten a un ritmo exagerado y tiene que enseñar a dos obreros nuevos, que sustituyen a dos despedidos, Mariano sufre una crisis nerviosa en la que rompe máquinas y agrede a sus compañeros. Los obreros abandonan el trabajo; el consejo de dirección se reúne y un joven tecnócrata propone que no se tomen medidas disciplinarias ya que se retrasaría la producción. La empresa envía a Mariano a una prestigiosa psiquiatra que trata de buscar el origen de esa conducta, curarlo y adaptarlo de nuevo a su trabajo. Mientras tanto, en el barrio apresan al cura, demasiado progresista para el obispo, con la intención de deportarlo a España; y hay sucesos violentos. Mariano pide la readmisión de los despedidos de la fábrica, pero no le hacen caso. Cuando la psiquiatra da por terminada la terapia a la que lo ha sometido —en realidad, un lavado de cerebro— Mariano regresa a la fábrica donde, con motivo de una fiesta, dirige un discurso que suena a lo que se espera de la patronal. Ello le enfrenta a los compañeros, quienes le dan la espalda.

En tránsito

Título original: Tombés du ciel. **Producción:** Gilles Legrand y Frédéric Brillion para Filmanía/Epiphete (Francia-España, 1993). **Dirección:** Philippe Lioret. **Guión:** P. Lioret y Michel Ganz. **Fotografía:** Thierry Arbogast. **Montaje:** Laurent Quaglio. **Dirección artística:** Aline Bonneto. **Música:** Jeff Cohen. **Intérpretes:** Jean Rochefort (Arturo), Marisa Paredes (Suzanne), Laura del Sol (Angela), Ticky Holgado (Sergio), Sotigui Koukate (Knak), Ismaila Meite (Zola), Claude Dereppe (Bebert). **Distribución:** Buena Vista. **Duración:** 90 minutos.

La Europa rica del cierre de fronteras y de la burocracia excluyente están en la base de la historia de marginalidad que cuenta *En tránsito*, primera película de Philippe Lioret. En una historia mínima hay mucha poética de la marginalidad, desprovista de toda pretensión esteticista. Casi como una situación a la que cualquiera puede

llegar y, lejos de toda bajada a los infiernos, encontrar en ella virtudes insospechadas.

La zona internacional del aeropuerto de París es un espacio para viajeros «en tránsito», pero también una tierra de nadie donde viven los apátridas, los indocumentados o a quienes no se les permite la entrada en el país pero tampoco se les puede expulsar. El ciudadano Arturo Conti con doble nacionalidad, francesa y canadiense, que vive en Roma y está casado con una española, llega sin papeles al aeropuerto parisino. No le permiten entrar en el país y tiene que esperar bastantes horas hasta regularizar su situación. Convive en un cuartucho con un etíope que pasa el rato con instrumentos electrónicos, Angela, una colombiana huida de su país, Zola Emilio (sic), un niño guineano cuyo padre fue expulsado de Francia el día que él llegó y un sujeto que dice haber vivido todos los desastres de este siglo y trata de ponerlos por escrito. Mientras tanto, la esposa de este ciudadano le busca por el aeropuerto y trata de rescatarle quedando atrapada en el empeño.

La crítica a la burocracia y el caso de los indocumentados son, en realidad, una metáfora de la crítica a una sociedad donde cada ciudadano tiene obligatoriamente su lugar y ha de comportarse según prescriben normas las más de las veces anónimas. La sociedad es como ese hotel de cajero automático del aeropuerto en el que basta insertar una tarjeta para que se abra una puerta y los altavoces digan lo que tienes que hacer, aunque te sientas encarcelado en un cuartucho muy pulcro. O como el garito de la zona de tránsito desde el que los protagonistas imaginan París con todos sus monumentos. La sociedad legal —en este contexto europeo— está representada por policías insolentes o ignorantes que se deben a normativas inhumanas; el cariño y las relaciones fraternas hay que buscarlos en los subterráneos o en las trastiendas, es decir, detrás o debajo de los mostradores de alumbrado y de los suelos de mármol. De hecho, los ciudadanos en regla apenas aparecen y siempre como obstáculo: los indocumentados sólo consiguen el viaje soñado por la ciudad en un autobús destartado que conduce... un polaco. La extranjería es, en la propuesta de Lioret, no un motivo de exclusión, sino una condición creativa feliz; por ello además del reparto «internacional» de los actores, abundan los nombres de diferentes nacionalidades en el equipo técnico de la película. Ser desterrado es, entonces, condición para desarrollar habilidades —cazar conejos en el aeropuerto— y cualidades humanas —preparación de la Nochevieja— que de otro modo permanecerían inéditas en nosotros. Perder la documentación, asumir la condición de apátrida, es abrirse a nuevas existencias: Arturo aca-

ba andando descalzo por la autopista de la mano de un niño guineano, en lugar de regresar a casa en un taxi con su mujer, como estaba previsto.

El desarrollo dramático es lineal a partir de un argumento ciertamente original; cabían muchas más posibilidades, pero el guión no busca la brillantez, sino la eficacia en una película «de mensaje». Se echa en falta la evolución del personaje principal, Arturo a lo largo de la historia, aunque se dé por supuesta, lo mismo que las relaciones con su mujer (Marisa Paredes, muy estereotipada). El director huye de todo tremendismo y prefiere cautivar al público con sonrisas leves. Por ello, la realización es sobria, sin subrayados ni efectismos, pero también con la difícil sencillez que tienen los cineastas maduros; tal vez un poco plana en el ritmo, que acaba por resultar monótono, al menos en la primera parte. Pone la cámara constantemente al servicio de los personajes, cortándolos en planos medios y, sobre todo, de los diálogos que se suceden a lo largo de toda la película sin apenas descanso para planos generales o para interludios de música. Por estas razones y por el desarrollo argumental, se trata de una «obra menor» que se disfruta con mucho agrado y que provoca —mitad por mitad— sonrisas y reflexiones, pero que no alcanza la sensación de plenitud que tiene la obra de arte completa.

Entusiasmo/Sinfonía de Dombass

(«Entuziazm / Sinfonía Dombassa» Dziga Vertov, URSS, 1930).

El realizador soviético Dziga Vertov (1895-1954), pseudónimo que en ucraniano significa «¡Gira, peonza!», es el representante del cine-ojo o cine-verdad que constituye una estética realista al servicio del mensaje militante. Condena el cine de ficción con palabras como «El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas. La vida tal como es!» Para Vertov el desvelamiento de la verdad, el sentido de las cosas, no surge en la contemplación de imágenes, sino en la reconstrucción por el montaje. En *Entuziazm* se hace una exaltación del trabajo socialista y de la productividad; hay un ejercicio abstracción visual en cuanto la película constituye un discurso elaborado con imágenes documentales o reconstruidas, de modo que la clase obrera aparece como un manejable objeto simbólico.

Esa pareja feliz

Título original: Esa pareja feliz. **Producción:** I.C. Altamira (España, 1951). **Guión y dirección:** Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem. **Fotografía:** Guillermo Goldberg. **Montaje:** Pepita Orduña. **Dirección artística:** Bernardo Ballester. **Música:** Jesús García Leoz. **Interpretes:** Fernando Fernán Gómez (Juan), Elvira Quintillá (Carmen), Félix Fernández (Rafa), José Luis Ozores (Luis), Fernando Aguirre (el organizador), Manuel Arbó (Esteban), José María Rodero (el enviado), Matilde Muñoz Sampedro (Amparo), Antonio Garisa (Florentino), Rafael Bardem (el comisario). **Duración:** 90 minutos.

Juan Antonio Bardem, autor de *El puente** y *Siete días de enero**, y Luis García Berlanga (Valencia, 1921) accedieron juntos a la dirección cinematográfica nada más salir de la Escuela de Cine —llamada entonces, pomposamente, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas— de cuya primera promoción formaron parte. Posteriormente la filmografía de cada uno de ellos transitaría por caminos opuestos: mientras Bardem se sitúa en el drama y la recreación histórica desde el compromiso social, Berlanga realiza un cine lleno de humor ácido. En la primera época, el cineasta valenciano realiza sus mejores películas, todas ellas obras maestras, transidas de humor, pero con valor sociológico (*Bienvenido mister Marshall*, 1952; *Los jueves, milagro*, 1957; *Plácido*, 1961 y *El verdugo*, 1963). Por el contrario, en sus últimas obras se decanta hacia la astracanada donde el ritmo vertiginoso y la acumulación de chistes no ocultan la debilidad de los guiones, como *Moros y cristianos* (1987) o *Todos a la cárcel* (1993).

Esa pareja feliz es una de las pocas películas de la época donde los personajes protagonistas son trabajadores. Juan es un electricista que trabaja en unos estudios de cine; su esposa es costurera. Ambos viven con las dificultades de la España de la postguerra en la que son frecuentes los cortes de luz: ella con las esperanzas puestas en un concurso radiofónico que acaba por ganar, aunque de poco les va a servir; él con unos cursos de electrónica por correspondencia («Academia Rius: a la felicidad por la electrónica») que ni le valen para arreglar una radio con la que escuchar un partido de fútbol en compañía de los amigos. Para su boda Juan tuvo que pedir prestado un esmoquin a un camarero amigo. Sin intención deliberadamente mensajística, la película muestra la vida cotidiana de la pareja obrera y su pretensión común de alcanzar la felicidad. En la primera parte se nos muestran los problemas a los que se enfrentan: el paro y el empleo en precario (Juan pasa por varios trabajos, es despedido de los estudios de cine cuando se asocia con un vividor para conseguir pe-

licula virgen y montar un negocio de fotografía), la falta de vivienda (viven realquilados en un piso nada cómodos), las relaciones de pareja viciadas por la situación de paro (él se siente un inútil), los paraísos inalcanzados de la sociedad de consumo (sátira de la publicidad de seguros que les ofrecen para cubrir el entierro en el día más feliz de su vida), las oportunidades para una mayor cualificación profesional (cursos de radio), etc. Todo el relato está aderezado con humor y con ternura hacia esta pareja que aspira a ser «una pareja feliz». Pero el día en que el jabón Florit les convierte en esa pareja coincide en que les han timado, tienen un accidente de coche y acaban ante el juez. Al final, se viene a decir, la felicidad está en lo que uno mismo consiga a través del trabajo honrado y en los pequeños detalles de cada día. De hecho, en la secuencia final reparten los regalos que les han correspondido como «pareja feliz» entre la gente que duerme en los bancos de la calle.



Esa pareja feliz

La película se realizó sin ayudas oficiales y tardó dos años en ser estrenada; cuando lo hizo el público no la apoyó todo lo necesario, quizá por la ruptura que supuso. La propia película muestra la pretensión de hacer un cine distinto: en los estudios donde Juan es electricista vemos el rodaje de una secuencia perteneciente a una película de cartón-piedra en la que la protagonista (Lola Gaos), que hace de reina, se cae del decorado que representa a la almena de un castillo. Se puede entender como una fábula anticonsumista (la mujer no soporta los zapatos de lujo que le han regalado) y antiescapista: conse-

guir mejores condiciones de vida y de trabajo (lo que en la película se llama la felicidad) depende de uno mismo y no del azar o una intervención extraordinaria ajena a la vida de las gentes. Idéntico mensaje tenemos en *Bienvenido Mr. Marshall* o en otras películas de la época como *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1954).

Esclavos de la tierra

(«Cabin in the cotton», Michael Curtiz, EE.UU., 1932).

Michael Curtiz (1888-1962), cineasta húngaro emigrado en los años veinte a Hollywood, es el prototipo de director a sueldo de un estudio muy capaz de llevar adelante con dignidad los más diversos encargos. Aunque su obra más célebre es *Casablanca* (1943), destaca por el cine de aventuras, en el que los personajes principales son siempre héroes a su pesar. *Esclavos de la tierra*, protagonizada por Bette Davis en uno de sus primeros papeles, es una película en la que se combina la crónica de la realidad social con el melodrama de mujer malvada. El protagonista (Richard Barthelmess) se encuentra en un dilema moral entre la fidelidad al padre de su novia, un potentado del algodón, y a sus compañeros en lucha por sus derechos. Posteriormente realizará *El infierno negro*.

Españolas en París

(Roberto Bodegas, España, 1970).



Españolas en París

Roberto Bodegas (Madrid, 1933) comenzó su carrera cinematográfica en París como ayudante de dirección. Llamado por el productor Dibildos para hacer un cine comercial con pretensiones artísticas —conocido como «tercera vía»— rueda *Españolas en París*, *Vida conyugal sana* (1973) y *Los nuevos españoles* (1974), escritas en colaboración con José Luis Garci. Posteriormente realizará la comedia crítica con la prensa sensacionalista *Corazón de papel* (1982) y el policíaco realista *Matar al Nani* (1988). El interés de *Españolas en París* está en que se trata de una de las pocas películas —y de las más conocidas— cuyos protagonistas son emigrantes españoles en Francia. El resultado es muy desigual y falta profundización en las causas de la emigración y en el impacto laboral y económico que tiene ya que la película sólo subraya los aspectos sentimentales.

El espontáneo

Título original: El espontáneo. **Producción:** Ocean Films (España, 1964). **Guión:** J. Grau, Eduardo de Santis, Víctor Andrés Catena. **Dirección:** Jorge Grau. **Fotografía:** Federico G. Larraya. **Música:** Antonio Pérez Olea. **Intérpretes:** Luis Ferrín, Anabel Jordá, Ana María Noé, Fernando Rey, Angel de Andrés. **Duración:** 92 minutos.

Jorge Grau (Barcelona, 1930) comenzó una carrera ciertamente irregular con *Noche de verano* (1962) a la que siguió *El espontáneo*, un drama entre costumbrista y neorrealista. Posteriormente hará *Una historia de amor* (1966) y *La trastienda* (1975), todo un éxito del cine de destape. Sus últimas películas son más personales, pero pasan desapercibidas.

En *El espontáneo* asistimos al recorrido vital de Paco, un chico de clase obrera que tiene el sueño de ser torero y triunfar en la sociedad. Se trata de un joven con escasa cualificación profesional que destaca por su capacidad de lucha y va recorriendo diversos espacios sociales alimentado por el hambre de triunfo. En el fondo ese camino es un acto de rebeldía contra las diferencias sociales, en una toma de conciencia más intuitiva y espontánea que debida a reflexiones sociopolíticas, como se aprecia en la secuencia en la que Paco protesta ante el propietario de la gasolinera (Angel de Andrés) por las diferencias salariales entre ambos, rechazando la lógica de que el dueño gane sólo por poseer el capital. La película pone de relieve las trabas que, una vez que ha perdido su primer empleo como botones de un hotel, tiene el joven para lograr un empleo digno debido a su falta de preparación profesional (fracaso en la prueba de mecanografía) y, al mismo tiempo, rechaza otros trabajos (en la construcción de un



El espontáneo

aparcamiento subterráneo) que le condenarían a ser un obrero toda su vida y le harían desvanecer los sueños de triunfo. Pero el director subraya cómo esos sueños están fabricados por elementos consumistas y materialistas como el lujo de la casa del pintor con el que traba amistad. La película fue rodada en blanco y negro por imperativos de la producción; el director hubiera deseado filmarla en color, pero ello sólo fue posible en las secuencias finales de la plaza de toros, en las que los tonos rojos y violetas anuncian la muerte —y el fracaso definitivo— del protagonista. No fue del todo comprendida porque, a juicio de algunos, lo sainetesco y hasta lo pícaro ensombrecía el drama de denuncia social; como ha señalado Carlos Gortari, esta película «es moderna en apariencia y un poco sainetesca en el fondo, tópicamente denunciadora más que revolucionaria y carece de la cordialidad de la que nace la poesía. Tiene mal gusto, pero con tanta medida que no llega a lo sublime», (en *Film Ideal*, nº 154, 15 de octubre de 1964, pág. 694).

¡Esquina, bajan! Hay lugar para... dos

(Alejandro Galindo, México, 1948).

Las dos películas narran, respectivamente, la vida de soltero y de casado de un conductor de una línea de autobús urbano. En la primera, el chófer Gregorio del Prado (David Silva) y el cobrador de su autobús «El Regalito», que son expulsados del sindicato por haberse salido de su ruta y ser poco competitivos con una línea rival, luchan por su puesto de trabajo ante los patronos y sus propios compañeros. El tema de fondo es la solidaridad de los trabajadores con el chófer, a quien pagan una multa para que sea puesto en libertad y es apoyado ante los patronos. Esa solidaridad surge desde el trabajo mismo y no, como suele ser frecuente, desde la miseria. En la segunda el conflicto viene cuando Gregorio atropella a un niño. El director realiza una descripción viva de ambientes y tipos populares, con personajes fácilmente identificables para el espectador.

Esta tierra es mi tierra

Título original: Bound for glory. **Producción:** Robert F. Blumofe y Harold Loventhal para United Artists (EE.UU., 1976). **Guión:** Robert Gretchel, según la autobiografía de Woody Guthrie. **Dirección:** Hal Ashby. **Fotografía:** Haskell Wexler. **Montaje:** Robert C. Jones y Pembroke J. Herring. **Dirección artística:** William Sully y James H. Spencer. **Música:** Leonard Rosenman. **Intérpretes:** David Carradine (Woody Guthrie), Ronny Cox (Ozark Bule), Melinda Dillon (Mary Guthrie), Gail Strickland (Pauline), Elizabeth Macey (Slim Snedeger), Allan Miller (el agente). **Duración:** 147 minutos.

En una carrera desigual y no demasiado fecunda, Hal Ashby (1936-1988) ha firmado obras como *El regreso* (1978), una visión crítica de las consecuencias de la guerra de Vietnam y la entrañable fábula política protagonizada por Peter Sellers, *Bienvenido Mr. Chance* (1979). Para nuestra selección tiene mayor interés *Esta tierra es mi tierra*, una recreación de los orígenes del sindicalismo norteamericano a través de la peripecia vital del cantante de folk Woody Guthrie, auténtico maestro y antecedente de nombres como Pete Seeger, Bob Dylan o Joan Baez, que aportó su voz y sus palabras a las luchas obreras de los años treinta. La película es un homenaje a una época de preocupación social de la historia de Estados Unidos. Se basa en el libro autobiográfico «Bound for glory» publicado en 1943 cuando el can-

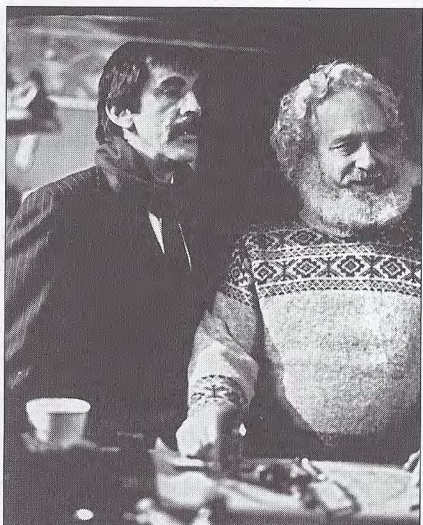
tante sólo tiene 31 años. Pero el guión recoge la mitad del texto, centrándose en el éxodo que, en 1936, emprende Woody Guthrie desde Pampa (Texas), cuando deja a su esposa por los continuos reproches, hasta la tierra prometida de California, donde ve que los trabajadores son explotados. Obtiene un contrato con una pequeña emisora de radio local, pero sus canciones resultan demasiado comprometidas y tiene dificultades en ese trabajo. Se dedica, entonces, a cantar para los sindicatos, diciendo en voz alta los problemas de los trabajadores. El resultado es una película artesanal, sencilla y auténtica. La referencia de *Esta tierra es mi tierra* a películas como *Las uvas de la ira** o *Joe Hill** es inevitable.

La estrategia del caracol

Título original: La estrategia del caracol. **Producción:** Sergio Cabrera para Caracol TV-Focine-EMME (Colombia, 1993). **Guión:** Humberto Dorado, Jorge Goldenberg y Frank Ramírez. **Dirección:** Sergio Cabrera. **Fotografía:** Carlos Congote. **Montaje:** Manuel Navia y Nicolás Wentworth. **Dirección artística:** Enrique Linero y Luis Alfonso Triana. **Música:** Germán Arrieta. **Intérpretes:** Frank Ramírez (el perro Romero), Fausto Cabrera (don Jacinto), Florina Lemaitre (Gabriel-Gabriela), Humberto Dorado (Mosquera), Delfina Guido (Misia Triana), Víctor Mallarino (doctor Holguín), Salvatore Basile (Matatigres), Luis Fernando Múnera (narrador), Carlos Vives (periodista). **Distribución:** Cine Mussy. **Duración:** 112 minutos.

Sergio Cabrera (Medellín, Colombia, 1950) es hijo de exiliados españoles cuya juventud ha transcurrido en China. De regreso a su país militó en la guerrilla durante cuatro años y posteriormente se ha dedicado al cine. Ha rodado *Técnicas de Duelo* (1989), *Aguilas no cazan moscas* (1994) y el documental *Elementos para una acuarela*.

A través de un poeta callejero *La estrategia del caracol* narra la resistencia de los inquilinos de una casa que se ven amenazados por el desahucio. Con distintas argucias dilatan el desalojo y burlan al juez y a los matones enviados por el dueño. Al final, el plan consiste en trasladar la casa a un solar y dejar sólo la fachada, que se derrumba cuando el propietario trata de recuperarla. La película vertebra la historia sobre tres ejes: un sentido popular que hace que el espectador empatice pronto con los vecinos de la casa; el humor que atempera el drama de las gentes sin hogar; y la crítica social presente al poner sobre el tapete el problema de la vivienda de gentes que han vivido durante años como inquilinos. El personaje del abogado y el del exiliado español —un anarcosindicalista que tiene un retrato de Durruti y una bandera de la CNT en su habitación y canta himnos anarquistas— llevan el peso de esa resistencia y de la imaginación nece-



La estrategia del caracol

saría para conseguir mantener el hogar de los vecinos. El director se inspiró en una noticia («estaba leyendo periódicos pensando en los mecanismos del neorrealismo italiano, que se inspiraba mucho en las noticias de prensa») sobre una casa que se había venido abajo cuando el juez llegó para proceder al desalojo. El interés sociopolítico de la historia es evidente y la narración trata de llamar la atención sobre el problema de la vivienda y hacer una crítica a la izquierda colombiana y el partido comunista que, en palabras del director, «aprovechan este tipo de problemas como los desalojos para hacer proselitismo político, pero con una actitud pasiva y vieja en el aspecto ideológico, siguiendo el viejo esquema», (Hoja de cines Alphaville 210-E).

Éxito a cualquier precio.

(Véase *Glengarry Glen Ross*)

Expropiación

(Mauricio Robles, Venezuela, 1977).

La lucha de unos campesinos peruanos al borde de los Andes que tuvieron que trabajar como mineros. La película recrea el trabajo en las minas, el atropello de los derechos y de las riquezas a mano

de las grandes compañías y ante la pasividad de la administración. También cuenta cómo esa lucha por la tierra, el trabajo y la dignidad culmina con una marcha de los mineros a la capital del país.

El ferroviario

(«Il ferroviario», Pietro Germi, Italia, 1956).

El director de *El camino de la esperanza** hace una película compleja y ambigua al mostrar la vida familiar de un obrero y las circunstancias sociales que la derminan. El protagonista es un ferroviario que, como el héroe individualista americano, afirma su personalidad por encima de las dificultades que le rodean; por ello se enfrenta a los sindicatos que llaman a la huelga y a los que acusa de subordinar la defensa de los trabajadores a los intereses políticos, aunque luego se arrepienta de su falta de solidaridad. Este hombre es un trabajador «normal», amante de su familia y de sus amigos, de sus ratos de ocio en la taberna, capaz de alegrarse y de enojarse cuando su hija queda embarazada o de sufrir ante la sospecha que surge cuando atropella a un suicida. En el mismo tono Pietro Germi realiza *El hombre de paja* (1962) sobre un obrero que cuya pobreza contrasta con los sueños.

Los fieles sirvientes

Título original: Los fieles sirvientes. **Producción:** Imago Internacional, Ogro Films, Cop-Nou (España, 1979). **Guión y dirección:** Francesc Betriu. **Intérpretes:** Amparo Soler Leal, Francisco Algora, María Isbert, José Vivó, Pilar Bayona. **Duración:** 88 minutos.

Francesc Betriu (Lérida, 1940) ha tenido una carrera irregular en la que destacan más los títulos de los últimos años, las adaptaciones literarias *La plaza del diamante* (1982) y *Réquiem por un campesino español* (1985). También ha realizado para televisión *Un día volveré* (1991), que se basa en la novela de Juan Marsé donde se sobreponen los recuerdos de la vida cotidiana de barrio del escritor, con detalles que enriquecen mucho una narración con tintes policíacos, y la crónica social de un antiguo guerrillero anarquista cuando sale de la cárcel en los años cuarenta y tiene que enfrentarse a sus antiguos verdugos y compañeros. En 1975 realizó *Furia española*, una parodia protagonizada por Cassen y Mónica Randall en la que se narraban las dificultades de un hincha del Barça cuando tiene que casarse porque su novia está embarazada y el día de la boda coincide

con un partido Barcelona-Madrid. El argumento sirve, también, para exponer críticamente la cultura de los inmigrantes en Cataluña.

Los fieles sirvientes es una película con pretensión mensajística. En clave simbólica, cuenta cómo durante unas horas, los criados de una mansión toman el papel de los señores y se comportan de un modo tan despótico como ellos, porque la alienación en que viven les incapacita incluso para la rebelión, dado que no existe entre ellos una conciencia de su condición o de las posibilidades que tienen como grupo. La película pone imágenes la dialéctica del amo y del esclavo que tiene un momento en que el esclavo ha interiorizado la dominación; por ello se contraponen los esclavos a los obreros que se manifiestan y luchan contra la dominación, rechazándola, no para aspirar a ella cambiando los papeles con sus patronos. Como resume el director, «El criado entendido como una persona sin vida privada, rodeado de una serie de lujos de los que no puede hacer uso, en el momento de hacer la revolución sólo se le ocurre aplicar el código moral de los señores (...) Se trata de mostrar cómo un trabajo no productivo, totalmente alienante, como el de criado puede deformar a la persona», (en *Dirigido por*, nº 73, 1980, pág. 67). La perspectiva de la película es de un relato claro, didáctico, con un valor de metáfora que se transmite sin dificultades al espectador. Como en tantos casos, la película fue producida gracias a una cooperativa (Cop-Nou) formada por gentes que, además, en su mayor parte militaban en Comisiones Obreras; y que, de este modo, venían a cubrir el hueco de la inexistente industria cinematográfica en Cataluña, según ha manifestado el director (*ibídem*, pág. 23).

Fieras humanas

Título original: Selva tragica. **Producción:** Herbert Richers y R. Farias (Brasil, 1964). **Guión:** R. Farias, según la novela de Hernani Donato. **Dirección:** Roberto Farias. **Fotografía:** José Rosa. **Montaje:** Rafael Justo. **Música:** Luiz Bonfá. **Intérpretes:** Reginaldo Faria (Paulo), Rejane Medeiros (Flora), Mauricio do Valle (Casimiro), Aurelio Teixeira, Dinorah Brilliante, Mario Petraglia, Rui Polanah, Paulo Copacabana, Nenito Brizueña, Iván de Souza, Rubens Serrao. **Duración:** 98 minutos.

Roberto Farias (Río de Janeiro, 1932) ha transitado por diversos géneros y estéticas, estando en algún momento próximo al «cinema novo» brasileño. En sus primeras obras de carácter cómico realista mostró sus dotes para retratar tipos humanos tomados de la calle. Además de *Fieras humanas* hizo un filme político, *Pra Frente Brasil* (1982).

Fieras humanas es una película denuncia sobre las condiciones de vida de los trabajadores de las plantaciones de mate en el Matto Grosso brasileño. Un grupo de traficantes de mate en una región controlada por una poderosa compañía es capturado por los guardias. Deben trabajar duro para la compañía a fin de restituir lo apropiado. Entre ellos, Paulo y su mujer Flora; en una ausencia de Paulo, Flora es violada por un guardia. Al regreso de Paulo, ambos huyen con un amigo. Son perseguidos y muy cerca de la frontera de Paraguay, el amigo consigue huir, pero Paulo muere y Flora es apresada. Frente a la estética más efectista de otras películas militantes de la época, Farias hace una narración comedida, desprovista de toda espectacularidad, confiando en que la sencillez y la claridad sean solidarias con la autenticidad de lo narrado. Incluso en los enfrentamientos violentos huye de todo maniqueísmo. Se podría decir que estamos ante una película de género, pero la aventura y el ritmo de «western» no están al servicio de la mitificación de un héroe o se sitúan en un contexto social idealizado, sino que el director tiene la pretensión de mostrar la vida de los campesinos del mate, abandonados en medio de la selva a sus explotadores.

El fin de San Petersburgo

Título original: Koniets Sankt-Peterburga. **Producción:** Mejrabpom-Rouss (URSS, 1927). **Guión:** Natan Zharji. **Dirección:** Vsevolod Pudovkin. **Fotografía:** A. Golovnia. **Dirección artística:** S. Kozlovski. **Intérpretes:** V. Baranovskaia (esposa), A. Chistiakov (obrero), I. Chuveliov (muchacho), V. Obolenski (amo de la fábrica), V. Chuvelev (nuevo obrero), S. Komarov (policía). **Duración:** 2500 metros.

A continuación de la obra maestra *La madre**, Pudovkin filma una historia que constituye la transformación sucesiva de un campesino en obrero urbano, en soldado del Ejército Rojo y en militante revolucionario. El relato comienza cuando, en la Rusia prerrevolucionaria, un joven debe abandonar el pueblo para ganarse la vida en la ciudad; allí se convierte en obrero de una fábrica, pero las cosas no son fáciles y, en su ignorancia, deviene rompehuelgas. Delata a los principales huelguistas y cuando son detenidos se encuentra con el obrero que le había acogido a su llegada a la ciudad. Este hecho le hace cambiar radicalmente: ahora se rebela contra la injusticia y es detenido. Participa en la primera guerra mundial y, asumiendo la toma de conciencia revolucionaria, posteriormente estará entre los soldados que intervienen en el asalto al Palacio de Invierno.

Finis Terrae

Título original: Finis Terrae. **Producción:** Société Générale de Films (Francia, 1929). **Guión y dirección:** Jean Epstein. **Fotografía:** Joseph Barth y Joseph Kottula. **Intérpretes:** pescadores del archipiélago de Ouessant.

Jean Epstein (1897-1953) es uno de los pioneros del lenguaje cinematográfico, precursor del neorrealismo. Tras unos comienzos en los que rodó varias películas dentro de la incipiente industria, Epstein da un giro en su carrera para hacer un cine que se acerque a la realidad, abandonando los platós y apostando por historias filmadas sin corsés de guión. El resultado es la trilogía formada por *Finis Terrae*, *Mor Vran* (1931) y *L'or des mers* (1933), todas ellas ambientadas en el trabajo de los pescadores y la vida de los habitantes de la costa bretona. Posteriormente regresaría a ese espacio para filmar *Le tempestaire* (1947).

En *Finis Terrae* cuenta cómo un pescador se ha herido con un cuchillo oxidado y no puede seguir trabajando. Sus compañeros creen que el accidente no es para tanto y le reprochan que ganarán menos si él no trabaja. Por ello le dejan de lado todos menos dos de ellos, que confían en su amigo y, al final, consiguen que los demás sean solidarios con su enfermedad. Se trata de una película que recrea una realidad primitiva en la que el hombre aparece en su lucha con la naturaleza; las imágenes tienen un ritmo grandioso, con una concepción cósmica del espacio y el tiempo.

F.I.S.T. Símbolo de fuerza

Título original: F.I.S.T. **Producción:** Norman Jewison para Chateau Productions (E.E.UU., 1978). **Guión:** Joe Esterzhas y Sylvester Stallone. **Dirección:** Norman Jewison. **Fotografía:** Laszlo Kovacs. **Montaje:** Grame Clifford. **Dirección artística:** Richard MacDonald y Angelo Graham. **Música:** Bill Conti. **Intérpretes:** Sylvester Stallone (Johnny Novak), Rod Steiger (senador Andrew Madison), Peter Boyle (Max Graham), Melinda Dillon (Anna Zerinkas), David Huffman (Abe Belkin), Kevin Conway (Vince Doyle), Tony Lo Bianco (Babe Milano), Cassie Yates (Molly), Peter Donat (Arther St. Clair), John Lehne (Mr. Gant). **Distribución:** United Artists. **Duración:** 140 minutos.

Se suelen llamar cineastas con oficio o artesanos del cine a aquellos directores que, como Norman Jewison (Toronto, 1926), son capaces de manejar géneros muy diferentes, trabajar sobre encargos o guiones ajenos y obtener resultados que, sin deslumbrar, son satis-

factorios. En la filmografía de Jewison aparecen obras muy conocidas como *El violinista en el tejado* (1971) y *Jesucristo Superstar* (1973), pero también trabajos de mayor envergadura como *En el calor de la noche* (1967), una estimable película antirracista protagonizada por Sidney Poitier.

Cleveland, 1937. Un beligerante hijo de inmigrantes húngaros, Johnny Novak, y su buen amigo Abe Belkin, reciben una oferta de trabajo del representante de la Federación de Camioneros Interestatales (F.I.S.T.). Cuando a Abe le dan una paliza unos matones de la Compañía Consolidada de Camiones, Johnny llama a los trabajadores a la huelga y, desbordado por la dureza con que reacciona la empresa, es ayudado por el gangster Vince Doyle. Progresivamente, Johnny se implica más en el sindicato y consigue afiliados por todo el país con la oposición de su amigo Abe, quien rechaza sus relaciones con mafiosos. Cuando Johnny pide ayuda al jefe Babe Milano para solucionar un problema en Chicago, Abe se marcha a dirigir la oficina sindical de la Costa Oeste. El poder de Johnny aumenta, pero es investigado por la Comisión Anticrimen del Senado que preside Andrew Madison. Las divergencias entre los dos amigos aumentan y una huelga convocada por Abe es desautorizada por Johnny y acaba de forma violenta. Abe es asesinado antes de que declare ante la comisión del Senado. La Mafia, temerosa de que Johnny, en desacuerdo con el asesinato de su amigo Abe, acabe por delatar al jefe Milano envía a dos hombres armados a su casa y lo asesinan.

El director Norman Jewison explica que al proponerle el estudio realizar esta película le atrajo la idea de «tratar de comprender cómo un movimiento obrero tan lleno de ideales y de entusiasmo como el americano de los años treinta, se llegó a corromper hasta el punto de caer en manos de verdaderos gánsteres» (Weinrichter, 1987, 90). Sin embargo, en declaraciones posteriores (ibidem) reconoce el error de haber dado el papel protagonista a Sylvester Stallone, un actor encasillado en otros personajes opuestos. De hecho, Stallone acentúa los rasgos caudillistas y gangsteriles de Novak (personaje que parece inspirado en el protagonista de *Hoffa**) hasta el punto de eliminar matices importantes de su conducta. La película muestra la transformación de Novak que de obrero pasa a líder sindical arropado por los mafiosos, pero la corrupción no viene sólo del pistolero, sino del propio papel burocrático que desempeña el antiguo obrero en un sindicato de tres millones de afiliados y que ha perdido la democracia interna. Novak no se aprovecha personalmente de los negocios con que el sindicato se enriquece en colaboración con la Mafia (rechaza una casa que Milano quiere regalarle con motivo de su boda);



Fist

pero emplea la coacción para lograr que la gente se afilie y tampoco es capaz de atajar la corrupción en que vivía la cúpula sindical del mandato anterior. De hecho, asciende a la presidencia de la FIST por el procedimiento tan poco ortodoxo de obligar a dimitir al líder corrupto con la amenaza de desprestigiarle públicamente; ese mismo líder desconfió de él, con razón, veinte años atrás. Se puede decir que Novak sacrifica toda ética a su voluntad de poder: es un visionario que ha hecho de la fuerza —la amenaza, la coacción— el recurso necesario para que los camioneros consigan buenos sueldos. La secuencia en la que negocia la subida salarial del convenio es muy representativa del modelo sindical que propone Novak: o se acepta el 8 por ciento que pide o hay una huelga en todo el país. Y cuando logra la subida se presenta ante las masas como un caudillo paternalista que se siente feliz en la medida en que vence al «enemigo» de la patronal y es aclamado por los compañeros. El desarrollo posterior de la biografía de Novak se explica en la medida en que, habiendo sido despedido en una huelga de descargadores de pescado, entra en el sindicato sin ser camionero y lo hace como un trabajo más, con el aliciente de que le proporcionan un coche (que le sirve, también, para impresionar a una chica que le gusta). Su voracidad por conseguir afiliados se explica porque cobra una comisión por cada transportista que se adhiera al sindicato; y, también se explica por la dureza de las primeras huelgas, que le enseñan que los métodos de la patronal de la Consolidated son tan mafiosos como a los que él recurre en el futuro. Asimismo la apetencia de poder de Novak tiene su explica-

ción en que se trata de un húngaro —cuyos padres emigraron desde la pobreza— que tiene que luchar para lograr un estatuto en la sociedad muy competitiva: como le dice a su amigo Abe cuando éste le recrimina su alianza con los mafiosos, «Nuestro fallo es que nos fuimos del viejo barrio».

Desde el punto de vista formal, *F.I.S.T.* es una película en la que destaca una fotografía en tonos sobrios muy adecuada y un ritmo ágil. El guión hace demasiadas concesiones al espectáculo (secuencias de asambleas del sindicato y de violencia en las huelgas) y le faltan matices a la hora de presentar la biografía de un hombre controvertido. Definitivamente, Stallone le da al personaje unos rasgos que acentúan esa deficiencia del guión. Tampoco ayuda el acento que se pone en la trama gangsteril en detrimento de la historia del sindicato. Pero, en conjunto, sin tratarse de una obra maestra, *F.I.S.T.* es una película entretenida que sirve para ilustrar, aunque parcialmente, cierto sindicalismo norteamericano, además de constituir una reflexión sobre el poder y los medios para obtenerlo.

El flecha Quex

(«Hitlerjunge Quex», Hans Steinhoff, Alemania, 1933).

Uno de los cineastas nazis y preferido por Goebbels, Hans Steinhoff (1882-1945) realizó *El flecha Quex* como respuesta a la película *Berlin Alexanderplatz*, del militante de izquierdas Piel Jutzi, realizada dos años antes. Cuenta la didáctica historia de un joven, hijo de un obrero comunista que maltrata a su esposa, que asiste decepcionado a una excursión campestre de las Juventudes Comunistas y, posteriormente encuentra la verdad nacionalsocialista. Al final, sacrifica su vida por ser fiel a la ideología nazi y muere a manos de comunistas entonando el himno de las Juventudes Hitlerianas a las que pertenecía. La estética propagandística de esta película conlleva importantes mixtificaciones, como el hecho de identificar, en la práctica, a obreros y comunistas. El retrato que ofrece del mundo obrero es el de personas mal vestidas, de moralidad dudosa, viciosas... cegadas por el paraíso que se les promete en una situación social de paro y crisis económica como la República de Weimar. Por el contrario, los jóvenes nazis, de procedencia burguesa, aparecen revestidos de dignidad con sus impecables uniformes. La propuesta de la película es la integración de todas las clases —abolidas las diferencias sociales y negada la existencia del mundo obrero— en un orden nuevo.

El fuego de la vida

Título original: Här har du ditt liv. **Producción:** Suecia, 1966. **Guión:** Bengt Forslund y Jan Troell. **Dirección y fotografía:** Jan Troell. **Música:** Erik Nordgren. **Interpretes:** Eddie Axberg, Gudrun Brost, Ulla Akselson, Holger Löwenadler, Allan Edwall, Anna Maria Blind, Max von Sydow, Ulf Palme, Jan-Erik Lindqvist, Gunnar Björnstrand, Signer Ståde. **Distribución:** Barcino. **Duración:** 167 minutos (versión comercial: 125 minutos).

Troell tuvo éxito con su primera película, *El fuego de la vida*, a la que seguiría la saga de la emigración formada por *Los emigrantes* y *La nueva tierra**. La primera se basa en las cuatro novelas que componen las «Historias de Olof», de Eyvind Johnson y que tratan de mostrar la vida como búsqueda incesante, como construcción del futuro. El relato cuenta el devenir de un joven campesino que deja su casa para ir descubriendo el mundo —la naturaleza y la sociedad— mientras aprende a vivir lastimosa pero esperanzadamente y ejerce diversas profesiones: de duro maderero, en un horno de ladrillos, como obrero del ferrocarril, etc. A lo largo de este camino va descubriendo la esencial soledad del ser humano, la violencia del más fuerte, la sexualidad, la explotación en el trabajo y la lucha de clases, el teje-manaje político, etc. La película tiene escaso diálogo porque el director confía en unas imágenes poderosas que, con un ritmo pausado, permiten la contemplación reflexiva de una historia que cala en el espectador.

Fueros humanos

(«A man's castle», Frank Borzage, EE.UU., 1933).

La primera época es la más interesante del cineasta norteamericano Frank Borzage (1893-1962), un hombre que bebe de muchas fuentes pero hace un cine que siempre cautiva al espectador, quizá porque hay un elemento de misterio, un halo espiritual, en las historias de más diverso signo. Borzage presenta unos personajes femeninos que, bajo la aparente fragilidad, mantienen una resolución de carácter que les lleva hasta el heroísmo. *El séptimo cielo* (1927), *Adiós a las armas* (1932) y *Tres camaradas* (1938) están entre sus obras de mayor valor. El matrimonio protagonista de *Fueros humanos* (Spencer Tracy y Loreta Young), formado por un parado y una joven pobre, vive en un suburbio y lucha por la vida en la depresión económica de los años treinta a fuerza de un amor mutuo que es capaz de vencer el medio hostil.

La fuerza bruta.

(Véase *De ratones y hombres*).

Los fusiles

Título original: Os fuzis. **Producción:** Jarbas Barbosa para Copacabana Filmes-Inbracines-Daga Film (Brasil, 1964). **Guión:** R. Guerra y M. Torres. **Dirección:** Ruy Guerra. **Fotografía:** Ricardo Aronovitch. **Montaje:** R. Guerra y Raimundo Higinio. **Música:** Moacir Santos. **Interpretes:** Atila Iório (Gaúcho), Nelson Xavier (Mario), Maria Gladys (Luiza), Leonides Bayer (sargento), Ivan Cândido (soldado), Paulo César (soldado), Joel Barcelos (padre de la niña muerta), Hugo Carvana (José), Mauricio Loyola («Beato»), Ruy Polanah (un civil). **Duración:** 111 minutos.

Aunque nacido en Mozambique, el cineasta portugués Ruy Guerra (1931) se formó en su país y en Francia. Vivió en España antes de trasladarse a Brasil donde participó en la fundación del «cinema novo» con *Os cafajestes* (1962) y *Los fusiles*, cuya historia tuvo continuación en *A queda* (1977), codirigida con Nelson Xavier. En inglés rodó *Dulces cazadores* (1969) y también ha transitado los caminos del realismo mágico llevado al cine en *Los dioses y los muertos* (1970) y *Eréndira* (1983), basada en un relato de Gabriel García Márquez.

Los fusiles se sitúa en el noroeste brasileño, donde centra su atención buena parte del «cinema novo» cuando trata de reconstruir la historia o recrear leyendas de inevitable trasfondo histórico donde se dan la mano la pobreza y el hambre, la emigración, los enfrentamientos por la tierra, la sequía y el abandono del espacio vital, los «beatos» y visionarios que anuncian finales del mundo o paraísos a la sombra de las armas, las represiones violentas de los matones, las guerras populares y, en buena parte suicidas, contra el ejército al servicio de los poderosos, etc. Todo este panorama también aparece en «La guerra del fin del mundo», novela de enorme interés del peruano Mario Vargas Llosa recrea muy bien ese panorama, lo mismo que las dos obras citadas de Glauber Rocha, *Dios y el diablo en la tierra del sol** y *Antonio das Mortes**.

A lo largo de la primera parte de *Los fusiles*, el director engarza secuencias que forman un rompecabezas destinado a ilustrar sobre unos campesinos que emigran por la sequía a un pueblo adonde, a su vez, han llegado unos soldados para proteger al cacique y sus bienes. La película viene a contar el enfrentamiento entre un sargento y cuatro soldados que tienen como misión proteger la cosecha para que llegue a su destino y los campesinos hambrientos que tratan de

arrebatársela. El final es pesimista, con lo que el director niega toda posibilidad de éxito al proceso revolucionario, particularmente cuando surge espontáneamente y es liderado por un hombre como Glauco, movido más por arrebatos sentimentales (concretamente por la pasividad de un hombre con un hijo hambriento ante los soldados que se llevan los víveres del cacique) que por una estrategia meditada. Ese pesimismo se ve también en el pueblo analfabeto, resignado al hambre y entregado al misticismo alienante. El director explica sus pretensiones diciendo que: «Se criticaba un proceso de intuición social en relación a un misticismo religioso, donde había un fondo de represión y violencia para mantener un status social. La religión, en aquel momento, incluso si la practicaban sacerdotes proletarios, sirve a los intereses de la clase dominante. Ahí está la contradicción» (en *Nuestro cine*, nº 90, octubre 1969, págs. 47-48). Con una estética que rechaza la progresión dramática tradicional y el funcionalismo de cada elemento de la imagen y la narración, Guerra emplea la elipsis entre las secuencias al tiempo que dilata la acción dentro de cada una. *Los fusiles* fue rodado con escasos medios y asume su condición de película tercermundista.

Germinal

Título original: *Germinal*. **Producción:** Claude Berri para Renn Productions y otros (Francia-Bélgica-Italia, 1993). **Dirección:** Claude Berri. **Guión:** Claude Berri y Arlette Langmann, según la novela homónima de Emile Zola. **Fotografía:** Yves Angelo. **Montaje:** Hervé de Luze. **Dirección artística:** Thand At Hoang y Christian Marti. **Música:** Jean-Louis Roques. **Intérpretes:** Gérard Depardieu (Maheu), Renaud (Etienne Lantier), Miou-Miou (Maheude), Jean Carmet (Bonnemort), Judith Henry (Catherine), Laurent Terzieff (Souvarine), Bernard Fresson (Deneulin), Jean-Roger Milo (Chaval), Jean-Pierre Bisson (Rasseneu), Jacques Dacqmine (Hennebeau), Anny Duperey (Mme. Hennebeau). **Distribución:** Cine Company. **Duración:** 151 minutos.

En una carrera tan dilatada como oblicua, Claude Berri (París, 1934) ha trabajado como actor, director y productor en el cine. Comenzó con *El viejo y el niño* (1967), a la que siguieron otras películas semiautobiográficas. A mediados de los ochenta da un giro a su profesión y realiza una obra —dividida en dos partes por razones comerciales: *El manantial de la colina* (*Jean de Florette*) y *Manon de sources* (1986)— que adapta el clásico de Marcel Pagnol *L'eau des collines*. Se trata de un relato naturalista en el que prima el aspecto melodramático a la hora de narrar la lucha por el agua entre unos campesinos cuya vida depende de la posibilidad de obtener buenas cosechas.

Se trata de la tercera adaptación de la novela de Emile Zola. Albert Capellani realizó la primera en 1913, con una puesta en escena completamente teatral en la que los actores desfilan ante la cámara inmóvil. Yves Allégret hizo una versión en 1963, en un año en que los mineros franceses lograron mejoras en sus condiciones laborales tras una gran huelga. El resultado es una película que hoy parece demasiado suave, aunque el público se identificó con el prototipo de minero silencioso, trabajador y duro (Perron, 1993, 28).

Germinal es una película tan clásica como necesaria; es decir, el relato ya centenario de Emile Zola apenas nos descubre nada nuevo y, sin embargo, es más necesario que nunca hacer memoria de lo que han sido las luchas obreras en un pasado que el cine de los noventa parece olvidar definitivamente. En esta producción francesa de enorme poder de convicción, bien rodada, Claude Berri recuerda sus orígenes obreros y dedica su película a su padre y a la clase trabajadora, de ahí sus palabras: «Creo en otra clase de vida. *Germinal* es un homenaje al sufrimiento del hombre. No está lejos de nuestro tiempo: la miseria, el paro, el hambre están ahí», (del *press-book* de la película).

El relato de Zola cuenta la vida en un pueblo minero, con niños que trabajan desde los ocho años en el interior de las minas inseguras, a través de una familia en la que con cuatro sueldos se pasa hambre. En el otro extremo, los burgueses con sus exquisiteces gastronómicas, sus relaciones sociales huecas, sus entretenimientos sexuales y su perversión de la caridad. Viene una época de crisis, con cierre de industrias y paro en la región y el capital trata de bajar los sueldos. Surge una huelga horrible que no sólo se pierde, sino que tiene consecuencias sangrientas. Al director le ha interesado, en esta adaptación cinematográfica de Zola, «transmitir el mensaje de lo que pasaba en su época y las consecuencias que pueden tener en el siglo XX, así como manifestar la esperanza en un mundo mejor. Es evidente que no hablamos sólo de espectáculo, sino de reflexión» (ibidem). A mi juicio ha logrado combinar la emoción con la inquietud moral en una filmación que pudiera parecer panfletaria en algún momento, pero porque la realidad histórica es así. De hecho, Zola hizo la novelización de la situación social que conoció en un viaje a la zona minera de Valenciennes en febrero de 1884, invitado por un diputado, y asistió a una de las huelgas más largas y duras del siglo XIX, que terminó en abril de ese año: bajó a los pozos, habló con los mineros y, posteriormente, asistió en París a un mitin del partido obrero que dieron Paul Lafargue y Jules Guesde, donde también intervino un delegado de los huelguistas. Cuando se publica *Germinal* (palabra que le evoca al escritor «un abril revolucionario, un crecimiento de la sociedad caduca

en la primavera») Zola declara a la prensa sus intenciones: «¿Habré conseguido hacer comprender, en mi novela, las aspiraciones de los miserables hacia la justicia? No lo sé. Pero también he querido dejar claro que el burgués no es en sí mismo culpable, individualmente. Es la colectividad quien tiene toda la responsabilidad» (ibidem).

El tono de la película es de gran epopeya. Hay algunos defectos cinematográficos que quedan bien subsanados por la capacidad de hacer actual un relato centenario. Pero, sobre todo, encuentro un valor añadido en esta película: quedan reflejadas muy bien las distintas posiciones ante la huelga y las contradicciones que se dan en la clase obrera en una situación de lucha, desde la traición y el esquirolaje hasta la «acción directa» que se vuelve contra los propios trabajadores.

Give us this day

(Edward Dmytryk, Gran Bretaña, 1949).

Edward Dmytryk (Canadá, 1908) fue uno de los «Diez de Hollywood», decena de directores expulsados de la industria por negarse a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas y a delatar a sus compañeros del partido comunista. Por este motivo emigró a Gran Bretaña, donde rodó *Give us this day*, una película influida por el neorrealismo. A su regreso, realizará un cine con menor compromiso y frecuentes contradicciones. Entre sus obras más conocidas están *Encrucijada de odios* (1947), *El motín del Caine* (1954), *El árbol de la vida* (1957) y *Alvarez Kelly* (1966).

Basada en la novela de Pietro di Donato, *Give us this day* narra la historia de un albañil (Sam Wanamaker) que vive en Nueva York como inmigrante italiano y trata de repatriar a su novia para casarse y a la que miente diciendo que tiene casa. Deben conformarse con un modesto apartamento y no pueden ahorrar para la vivienda por los bajos salarios de la crisis del 29 y los cuatro hijos que llegan. Para ganar más se convierte en capataz que traiciona a los de su clase y acepta trabajar sin las medidas de seguridad, de modo que ahorre dinero al empresario. Ello provoca que su mejor amigo se rompa una pierna. Trata de dar marcha atrás, mejorando las condiciones de trabajo pero, al final, muere en un accidente laboral, siendo engullido por una hormigonera, y, con ello, paga la traición a los de su clase. Pero este hecho tiene como consecuencia el que la viuda consiga comprar una casa con los mil dólares que recibe de indemnización. El relato tiene elementos simbólicos y al protagonista se le supone una mezcla de comunismo y catolicismo social (muere un Viernes Santo).

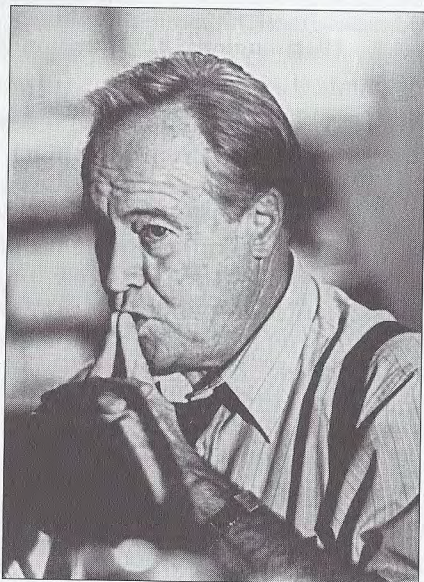
Glengarry Glen Ross/Éxito a cualquier precio

Título original: Glengarry Glen Ross. **Producción:** Jerry Rokofsky y Stanley R. Zupnik para New Line Cinema (EE.UU., 1992). **Guión:** David Mamet. **Dirección:** James Foley. **Fotografía:** Juan Ruiz-Anchía. **Montaje:** Howard Smith. **Dirección artística:** Jane Musky. **Música:** James Newton Howard. **Intérpretes:** Al Pacino (Ricky Roma), Jack Lemmon (Shelley Levene), Alec Baldwin (Blake), Ed Harris (Dave Moss), Alan Arkin (George Aaronow), Kevin Spacey (John Williamson), Jonathan Pryce (James Ling), Bruce Altman (Sr. Spannel), Jude Ciccollella (detective), Paul Butler (policía). **Distribución:** UIP. **Duración:** 99 minutos.

David Mamet escribió para el teatro, y posteriormente para el cine *Glengarry Glen Rose*, que fue premio Pulitzer en 1984. Mamet es un guionista de enorme valía y ha escrito y dirigido películas como *Casa de juegos/House of games* (1987) y *Las cosas cambian* (1988). El director, James Foley, realizó con anterioridad *Hombres frente a frente* (1986), *¿Quién es esa chica?* (1987) y *After dark, my Sweet* (1990).

Un grupo de cinco agentes inmobiliarios conviven en una oficina donde realizan su trabajo a comisión, tratando de vender parcelas mediante fichas con teléfonos de posibles clientes. La competencia entre ellos, propiciada por la empresa es brutal: al mejor vendedor se le promete un Cadillac, al segundo un juego de cuchillos y al tercero el despido. El éxito de estos tiburones de las finanzas está en conseguir «engañar» a cualquiera que se preste a comprar terrenos de discutible valor, para lo cual se valen de toda suerte de artimañas. Shelly Levene, que está a punto de ser el mejor vendedor, sucumbe a la tentación del juego (aún más) sucio para conseguir el récord y roba la lista de contactos de la inmobiliaria cuando comprueba que las fichas que le han proporcionado no sirven para nada. La obra muestra la presión del trabajo a comisión, la amenaza de despido, los conflictos familiares derivados de esas condiciones laborales y los efectos que éstas tienen sobre la moral personal; y constituye una crítica del negocio inmobiliario, sometido a una dinámica inmoral que raya en la ilegalidad y el simple fraude. Estos trabajadores se encuentran prisioneros de unos empleos monótonos en los que se mantienen por su adicción al triunfo profesional y, en definitiva, al dinero. El trabajo de vendedor aparece como un empleo que compromete la vida personal, que hace mella en el estado anímico y en la salud psíquica de los personajes hasta el punto de que los vaivenes socioeconómicos y las rachas de buena o mala suerte determinan irremediabilmente esas vidas. El lenguaje agresivo de los vendedores revela bien la tensión del trabajo y los diálogos superpuestos hasta la esquizofrenia mues-

tran la insolidaridad en que han de moverse los empleados. El jefe de la central les recrimina que su reloj vale más que el coche de los empleados y que no son nada si no ganan dinero. Cada uno de los cinco personajes es representativo de una actitud ante el trabajo y ante la vida en general: el joven agresivo y sin escrúpulos, el veterano reposado, el intrigante, el fracasado y el encargado de la empresa, que transmite con fidelidad las presiones que recibe de sus superiores.



Glengarry Glen Ross

La traslación cinematográfica tiene la virtud de poner la cámara y los micrófonos al servicio de un guión esencialmente teatral, es decir, de una acción dramática donde lo importante son los personajes y sus diálogos. Como ha subrayado el director «La película en sí tiene una objetividad muy grande y si puede haber un juicio moral no se extraer directamente del filme, sino más bien de la dinámica que se establece con el público. Del relato escrito por Mamet no me seduce especialmente el mundo de los negocios, sino el aspecto emocional de los personajes, llevarlos hasta esa situación límite en la que deben sacar a flote lo que hay de animal e instintivo en ellos», (en *Dirigido* nº 207, 1992, pág.48). Como no podía ser menos, la película se apoya en una labor de interpretación importante, donde destaca Jack Lemmon, quien fue premiado por ello en el Festival de Venecia de 1992. Esta obra (teatro/cine) se sitúa en la misma perspectiva de «Muerte de un

viajante», de Arthur Miller —que ha sido llevada al cine por Volker Schlöndorff en 1985— en cuanto plantea una crítica ácida del «sueño americano» representado por el mercado.

Los golfos

Título original: Los golfos. **Producción:** Pedro Portabella para Films 59 (España, 1959). **Guión:** Mario Camus. **Dirección:** Carlos Saura. **Fotografía:** Juan Julio Baena. **Montaje:** Pedro del Rey. **Dirección artística:** Enrique Alarcón. **Música:** Antonio Ramírez y José Pagán. **Intérpretes:** Manuel Zarzo (Julián), Luis Marín (Ramón), Oscar Cruz (Juan), Juanjo Losada (Chato), Ramón Rubio (Paco), María Mayer (Visi). **Duración:** 87 minutos.

Carlos Saura (Huesca, 1932) es uno de los directores más reputados y prolíficos del cine español. Prácticamente ha cultivado con éxito los géneros más diversos, destacando en los dramas intimistas, que constituyen su cine más personal, pero también más minoritario. *La caza* (1965), *La madriguera* (1969) y, sobre todo, *La prima Angélica* (1973) constituyen parábolas sobre el franquismo. En la comedia ha triunfado con *¡Ay, Carmela!* (1990), adaptación de la obra teatral de Sanchis Sinisterra. La trilogía musical formada por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), a las que hay que sumar los más recientes documentales *Sevillanas* y *Flamenco* (1995), le dan fama internacional. La preocupación por los jóvenes en relatos de corte realista está presente desde su primera película, *Los golfos* y en *Deprisa, deprisa* (1980).

Para nuestra selección, *Los golfos* no interesa tanto en lo que tiene de historia dramática cuanto en el marco social en el que se desenvuelven los personajes y que constituye un retrato, con elementos neorrealistas y de la «nouvelle vague», de los jóvenes de clase obrera en la España de finales de los cincuenta. La película cuenta las andanzas de cinco jóvenes de los suburbios madrileños que deambulan y sobreviven con pequeños robos: algo de comida en el mercado de Legazpi para desayunar, las herramientas de un camión que luego venden en el rastro, piezas de una moto o el atraco a un cobrador de recibos. Sólo se atreven con uno mayor cuando tratan de conseguir que Juan, el único que tiene un trabajo honrado y que se opone a ello, triunfe como torero. En los diversos robos consiguen el dinero necesario para el debut de Juan, pero a costa de la muerte de uno de ellos, perseguido al ser reconocido por un taxista al que robaron. Al final, Juan logra vestirse de luces por primera vez con un estrepitoso fracaso.

La película describe las condiciones de vivienda de estos jóvenes, en casas con servicios higiénicos comunes. Se trata de jóvenes que



Los golfos

ha llegado a la capital desde el mundo rural en busca de mejor fortuna. No tienen trabajo o lo que se les ofrece está mal pagado y no les dará para una casa y una vida digna. Al desarraigo de sus pueblos de origen hay que sumar el de sus familias: para nada aparecen los padres de estos chicos.

Sobre el toreo como ocasión para salir de la miseria, obtener el reconocimiento social y triunfar en la vida hay unas cuantas películas en el cine español, como ya se ha indicado. Además de *Los chicos*, hemos hablado de *El espontáneo**, pero también está *El monosabio* (Ray Rivas, 1977) o *Tú solo* (Teo Escamilla, 1984), al margen de las películas que abordan el mundo taurino desde una perspectiva central entre las que *Torero* (Carlos Velo, 1956) destaca como obra maestra.

Gran Sol

Título original: Gran Sol. **Producción:** C.P. de la Imatge/Irati Filmak/Lauren (España, 1988). **Guión y dirección:** Ferrán Llagostera. **Fotografía:** Xabier Carmi. **Montaje:** Ernest Blasi. **Música:** Luis Iriondo. **Intérpretes:** Carlos Lucena, Patxi Bisquert, Luis Iriondo, Paco Sagarzazu, Agustín González, Ovidi Montllor, Lola Gaos. **Duración:** 102 minutos.

Inicialmente es una serie de televisión de la que se ha hecho un montaje con formato de película y que ha sido estrenado comercialmente con el nombre de *Terranova*. Se trata de la adaptación de una

novela de Ignacio Aldecoa en la que trece hombres salen del puerto de Ondarreta para pescar en el Atlántico; las tensiones se suceden en el espacio cerrado del barco. Entre el viejo lobo de mar, experimentado en su profesión, que utiliza el instinto y el saber tradicional para echar las redes y el joven que trata de aplicar nuevas tecnologías a la pesca surge el conflicto a la hora de localizar un gran banco. Además de la dramatización de esa oposición entre caracteres opuestos en los personajes, *Gran Sol* —título que hace referencia al lugar de pesca cercano a la costa irlandesa— es un filme que muestra el trabajo arriesgado, los accidentes (el capitán muere en uno) y las resistencias ante la necesidad del reciclaje profesional. La reducción del metraje televisivo se nota en la película, en algunas secuencias insuficientemente explicadas.

Guarapo

Título original: Guarapo. **Producción:** Ríos Producciones (España, 1987). **Guión:** José Miguel Hernán, Teodoro y Santiago Ríos. **Dirección:** Teodoro y Santiago Ríos. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** J.J. Falcón Sanabria. **Intérpretes:** Juan Luis Galiardo, Luis Suárez, Patricia Adriani, José Manuel Cervino, Julio Gavilanes. **Distribución:** Lauren. **Duración:** 104 minutos.

Con esta película se inician en la dirección de largometrajes los tinerfeños hermanos Ríos. Se trata de una historia ambientada en la postguerra de las islas Canarias con demasiados elementos (caciquismo, dominación rural, melodrama) y el trasfondo de la emigración clandestina desde la isla de la Gomera a Venezuela. Hay momentos de documentalismo bastante conseguidos, pero el conjunto no llega a vertebrar una trama que convenza e interese.

La guerra de Dios

(Rafael Gil, España, 1954).

Rafael Gil (1913-1986) es uno de los directores significativos del cine español de la postguerra. Autor de una extensa filmografía, mantiene su carrera a lo largo de casi medio siglo; además de numerosas adaptaciones literarias, en compañía de Vicente Escrivá realiza algunas de las películas más conocidas del cine religioso de los cincuenta, en el que se inscribe *La guerra de Dios*. Una de sus mejores obras es *Huella de luz* (1942), una comedia en la que un empleado de una fábrica textil se hace pasar por rico y enamora a la hija del dueño de una industria de la competencia.

La guerra de Dios cuenta la intermediación y el compromiso que adquiere un cura en un conflicto entre los mineros y el patrono, en un pueblo dividido por las diferencias de clase. Tras una catástrofe en la mina, el cura consigue apaciguar los ánimos y hacer que los mineros valoren la vida por encima de las diferencias sociales. El (falso) mensaje conciliador se sobrepone como solución a los conflictos obreros, a pesar de que el sacerdote toma partido por los trabajadores. No obstante, el espectador es testigo —a través del cura preocupado por los mineros— de las condiciones de trabajo en la mina, de los accidentes laborales y de la huelga. Algo insólito en el cine de la época. Estuvo prohibida durante un tiempo, en parte por presiones del Colegio de Médicos, a quien agradó poco el personaje de un médico poco escrupuloso que aparece en el filme. La película ha sido juzgada por Méndez Leite von Haffe como un «verdadero panfleto inspirado en los sanos principios del socialismo cristiano», (en Gubern/Font, 1975, 207). En todo caso, el tiempo no pasa en vano y el tratamiento contrasta con el de *Ya no basta con rezar** y el de *Daens**. El actor francés Claude Laydu, que había trabajado con Robert Bresson en *Diario de un cura de campaña* (1951), interpreta al sacerdote protagonista.

Gulliver

Título original: Gulliver. **Producción:** España, 1976. **Guión:** A. Ungría, F. Fernán-Gómez. **Dirección:** Alfonso Ungría. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez, Yolanda Farr, Africa Pratt, Enrique Vivó. **Duración:** 90 minutos.

Alfonso Ungría (Madrid, 1946) es uno de los autores más personales del cine español. Tras comenzar con *El hombre oculto* (1970), realiza *Tirarse al monte* (1971), una fábula política que fue prohibida por la censura. En el mismo terreno de cine político-histórico se sitúan *Soldados* (1978), una estimable obra ambientada en la guerra civil, y *La conquista de Albania* (1983). *Gulliver* es una fábula con trasfondo anarquista en la que un grupo de enanos dedicados representar espectáculos teatrales y taurinos de pueblo en pueblo inician una revuelta. Los enanos ensayan números que satisfacen a los empresarios que les contratan; pero llega al lugar un evadido de la justicia que les induce a pensar por sí mismos, a ser creativos en su trabajo y a idear nuevos espectáculos. Ello provoca un choque con los empresarios que rechazan las innovaciones y acaban por no contratarles. La reacción al quedarse sin trabajo es rebelarse contra el individuo que cambió sus vidas con esos resultados inciertos.

Harlan County USA

Título original: Harlan County USA. **Producción y dirección:** Barbara Kopple (EE.UU., 1976). **Fotografía:** Hart Perry, Kevin Keating, Phil Parmet, Flip McCarthy, Tom Hurwitz. **Montaje:** Nancy Baker. **Música y canciones:** Merle Travis, Nimrod Workman, Hazel Dickens, Florence Reese, David Morris, Country Cookin, Roscoe Holcomb, Wade Ward. **Duración:** 103 minutos.

Barbara Kopple comenzó a trabajar en el cine de la mano de los hermanos Maysles quienes con gentes como Richard Leacock, D.A. Pennebaker o F. Wiseman se sitúan en la vertiente americana del *cinéma vérité* que en los años sesenta tratan de mostrar de manera «objetiva» los males sociales del país. *Harlan County USA* es un largometraje documental que estaba destinado a ser visto únicamente en circuitos reducidos pero que, tras su éxito en el Festival de Nueva York de 1976 y el óscar al mejor documental en 1977, consiguió ser distribuido comercialmente en las grandes ciudades norteamericanas y en el extranjero. Kopple había rodado anteriormente la aparición de «Mineros por la democracia», un movimiento creado a raíz del asesinato de Yablonsky, su mujer y su hija en 1969. Estos sucesos están a la base de la huelga de Brookside, en el condado de Harlan, ya que provocaron un movimiento de protesta en contra de la dictadura del sindicato al que pertenecían y la posterior afiliación en masa al «United Mine Workers».

Con estos antecedentes logró la confianza para ir en agosto de 1972 a filmar una huelga que habían iniciado los mineros de Harlan County (Kentucky, EE.UU.) para defender su derecho a sindicarse libremente, lo que supuso el rechazo de la empresa L'Eastover Mining al convenio colectivo. La huelga, con una gran tensión, duró catorce meses; ante las restricciones puestas al número de piquetes, las mujeres de los mineros ejercieron ese papel, exactamente igual que en *La sal de la tierra**. La tensión fue subiendo a partir de que enviados de la empresa dispararon contra los huelguistas en manifestación y sus casas. Un capataz mató a un minero, pero fue puesto en libertad por el juez. Al final, los mineros lograron sus reivindicaciones de mejores condiciones laborales y sanitarias, pero elementos del Ku Klux Klan llegaron a la población de Harlan para intimidar a los ciudadanos progresistas, logrando incluso que una mujer fuera encarcelada con acusaciones falsas.

Kopple estuvo rodando durante tres años estos sucesos y aún trabajó nueve meses más para montar las cincuenta horas filmadas, todo ello gracias a varias ayudas de fundaciones culturales, grupos

militantes, diversas iglesias y mecenas privados. Barbara Koppler estuvo viviendo los tres años de rodaje con los mineros, siendo alimentada y protegida por ellos frente a las amenazas de esquiroles y matones enviados por la empresa, hasta el punto de que, ella y el cámara, tenían que ir armados para poder salir por la noche: «Una noche, mi camarógrafo y yo misma salimos, él con un fusil M-1 y yo con un Magnum 357, lo necesario para ir al baño. Oímos disparos y ruidos en los matorrales. Tuvimos tanto miedo que corrimos y un perro nos hizo huir. Fue verdaderamente terrorífico», (en *Positif*, n° 198, octubre 1977, págs. 26-31).

El testimonio que constituye esta película es estremecedor por cuanto hay imágenes en las que se muestra al citado capataz tratando de amedrentar a los mineros y valiéndose para ello de disparos que casi alcanzan a la cámara. Más aún, la propia presencia del reducido equipo de cineastas y su poder para dar cuenta de los sucesos reales y mostrarlos al mundo, modifica los hechos en el sentido de que evita o mitiga la acción de esquiroles; y, sobre todo, están al servicio de los mineros, filmando sus palabras y cantos, participando de sus luchas,... sin un esquema preestablecido que imponga un sentido a lo que sucede. En opinión de la directora, la amplia difusión pública de la película «ha podido contribuir a salvar la vida de los mineros» amenazados por el Ku Klux Klan (en *Ecran*, n° 62, 1977, págs. 44-45). El filme toma postura decididamente en favor de la protesta y, al mismo tiempo, es crítico con las actuaciones del sindicato «United Mine Workers of America». Tiene importancia la banda sonora en la que hay canciones de «country» auténticamente popular que rememoran unas luchas que hubo en el mismo condado en los años treinta y que dieron lugar a un documento sobre el terrorismo en las minas de Kentucky titulado «Harlan Miners Speak».

Hay que quemar un hombre

Título original: Un uomo da bruciare. **Producción:** Giuliani G. de Negri para Ager Film, Sanro Film y Alfa Cinematográfica (Italia, 1962). **Guión y dirección:** Paolo y Vittorio Taviani y Valentino Orsini. **Fotografía:** Toni Scchi. **Montaje:** Lionello Massobrio. **Dirección artística:** Piero Poletto. **Música:** Gianfranco Intra. **Intérpretes:** Gian Maria Volonté (Salvatore), Didi Perego (Barbara), Turi Ferro (Vincenzo), Spyros Focas (Jachino), Marina Malfatti (Wilma), Lydia Alfonsi (Francesca), Vittorio Duse (Bastiano), Alessandro Sperli (Carmelo), G.P. Serra. **Duración:** 90 minutos.

Vittorio y Paolo Taviani (San Miniato de Pisa, 1929 y 1931) son representantes del cine más comprometido con la historia y, a la

vez, más interesado en indagar en nuevas estéticas. En sus comienzos realizaron, de la mano de Joris Ivens, el autor de *Borinage**, un largometraje documental por el encargo de la televisión, *L'Italia non è un paese povero* (1960) que fue emitido con cortes de censura. Las reflexiones más explícitamente políticas de los hermanos Taviani están en sus primeras películas: *Hay que quemar un hombre*, *I sovversivi* (1967), *Sotto il segno dello scorpione* (1969) y *¡No estoy solo!* (San Michele aveva un gallo, 1971). Entre sus obras más conocidas están *Padre padrone* (1977) que es el retrato autobiográfico de un niño campesino que accede a la cultura y a la conciencia de su situación; *El prado* (1979), donde reflejan las angustias de un joven y *La noche de san Lorenzo* (1981) que cuenta las reacciones de los habitantes de un pueblo ocupado por los nazis ante la inminencia de la liberación aliada.

El enfrentamiento entre campesinos sicilianos y la Mafia a partir del suceso real del asesinato en 1955 de Salvatore Carnevale, un labrador y sindicalista, es el tema de *Hay que quemar un hombre*, una película que los directores aprecian como «Un acto de amor hacia el neorrealismo y hacia el momento agresivo de la Resistencia, hacia el nacimiento del movimiento obrero y campesino de la inmediata posguerra», (en *Contracampo* n° 28, 1982, p.38). Cumple sobradamente el objetivo de presentar con realismo la actividad de la Mafia, ligada a las clases poderosas detentadoras de la tierra en Sicilia, frente a los campesinos que quieren cultivar sus propias tierras y no las que los terratenientes, apoyados por los mafiosos, tienen como suyas y arriendan en condiciones feudales.

La película fue criticada por subrayar los defectos del líder obrero que la protagoniza, un hombre de ideas confusas y mitómano, que ha regresado a su tierra natal después de adquirir una educación y un impulso concienciador con el propósito de desalienar a los campesinos y hacerles luchar por sus derechos. Al final consigue liderar una verdadera revolución en la que un ejército de campesinos se apropia de las tierras que ha cultivado tradicionalmente e, inevitablemente, se ha de enfrentar con el crimen organizado al servicio de los terratenientes. También aparece el hecho de que la policía actúa en favor de la Mafia. Los Taviani se sitúan en las antípodas de cualquier mitificación del héroe revolucionario: «Lo hemos dicho en otras ocasiones: otra manifestación de la degeneración del neorrealismo era el mito de la clase obrera», (ibídem pág. 45). La película es original en su construcción, con una planificación y un encuadre con fuerza y coherencia. Entronca con un tema muy presente en el cine italiano de los sesenta y setenta, el del bandolerismo y las diversas interpretaciones políticas y sus correspondientes tratamientos cinematográficos, que osci-

lan entre el cine de aventuras, el cine político que ensalza la figura del resistente al poder, el modelo de Robin Hood como justiciero que trata de defender a los campesinos frente a los abusos del poder económico (caciques) o fáctico (Mafia), etc. *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962) es una de las obras más conocidas, pero también están *Banditti a Orgosolo**, *Il brigante** o *El poder de la Mafia* (Alberto Latuada, 1962).

Hay un camino a la derecha

Título original: Hay un camino a la derecha. **Producción:** Aureliano Campa Morán para Titán Films (España, 1953). **Guión:** F. Rovira Beleta y Manuel Saló. **Dirección:** Francisco Rovira Beleta. **Fotografía:** Salvador Torres Garriga. **Música:** Federico Martínez Tudó. **Intérpretes:** Francisco Rabal, Julita Martínez, Manolito García, Carlos Otero, Isabel de Castro. **Duración:** 92 minutos.

El cineasta F. Rovira Beleta (Barcelona, 1912) ha trabajado tanto en la dirección como en la producción. En los años cincuenta realizó *Hay un camino a la derecha*, *El expreso de Andalucía* (1956) y *Los atracadores* (1961), tres películas que se sitúan en el intento neorrealista que hizo el cine español. Más conocidas son sus musicales *Los tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967). En *Hay un camino a la derecha* el arranque de la historia, netamente neorrealista, continúa con un desarrollo de carácter melodramático y hasta folletinesco. El argumento sintetizado nos habla de Miguel, un obrero que se queda sin trabajo. Para poder alimentar a su familia y tras intentar otros medios acaba robando y comete un atraco en el que atropella a su propio hijo. Oculta todo a su mujer, pero el remordimiento no le deja vivir. Por su parte, en *Los atracadores* Rovira Beleta plantea en clave social-policíaca el destino trágico de tres personajes —un estudiante, un obrero y un marginado— abocados a la delincuencia.

Hay un lugar para... dos

(Véase ¡Esquina, bajan!).

Herzprung

Título original: Herzprung. **Producción:** Thomas Wilkening (Alemania, 1992). **Guión y dirección:** Helke Misselwitz. **Fotografía:** Thomas Plenert. **Montaje:** Gudrun Steinbrück. **Intérpretes:** Claudia Geisler, Günter Lamprecht, Eva-Maria Hagen.

Se trata de la primera película de la directora alemana Helke Misselwitz, nacida en 1948, quien ha realizado documentales para

televisión. *Herzprung* fue presentada en el Festival de San Sebastián de 1992, cuyo jurado le otorgó una mención. La película cuenta la vida de Johanna, una cocinera de la Alemania del Este que se ha quedado en paro cuando han cerrado el comedor de la fábrica donde trabaja. La marcha de los rusos y el desmantelamiento del estado comunista conlleva una crisis importante. Johanna vive en una estación de tren con su marido alcohólico que termina suicidándose, sus dos hijos y su padre, un emigrante. Una vecina que regenta una peluquería le da trabajo a Johanna. Conoce a un emigrante negro que atiende un bar llamado «La cabaña del tío Tom» y se enamora de él; pero la vida no es fácil para esta mujer, pues este compañero es perseguido por los fascistas en alza. El argumento de la película sirve para mostrar la realidad cotidiana de la crisis social y económica que castiga con fuerza a las minorías raciales y a los trabajadores en la Alemania de la unificación.

Los hijos del trabajo

(Agustín García Carrasco, España, 1926).

El argumento, tomado de González López/Cánovas Belchi (1993) es el siguiente: Irene, hija del enriquecido hombre de negocios Braulio Zapata, tiene tres pretendientes: Fritz Stein, un aventurero sin escrúpulos que ayudó al padre de la muchacha en sus turbios negocios; Juan, obrero de la fábrica paterna, al que conoce de pequeño pero desprecia por su condición; y el aristócrata arruinado Enrique del Alcázar, que vislumbra su salvación con la dote de la joven. Juan vive con su madre y la huérfana Paloma, a la que profesa un amor fraterno. No así la joven, que le desea con ardiente pasión y resultados negativos. Los amores cruzados de los personajes se enmarcan en un trasfondo de amenazas de huelga y publicación de datos comprometedores para el empresario Braulio Zapata, a cargo del aventurero Fritz Stein que pretende conseguir así la mano de la hija. Finalmente, cuando Irene huye con el aristócrata Enrique del Alcázar, Paloma resulta accidentada por el automóvil, y Juan, que acude en su auxilio, descubre y acepta el amor de la joven.

Hoffa, un pulso al poder

Título original: Hoffa. **Producción:** Edward R. Pressman, Danny DeVito y Cadecot Chubb para 20th Century Fox (EE.UU., 1992). **Guión:** David Mamet. **Dirección:** Danny DeVito. **Fotografía:** Stephen H. Burum. **Montaje:** Lynzee Klingman. **Dirección artística:** Ida Random. **Música:** David Newman. **Intérpretes:** Jack Nicholson (Hoffa), Danny DeVito (Bobby Claro), Armand Assante (Carlo D'Alessandro), J.T. Walsh (Fritzsimmmons), John C. Reilly (Pete Connelly), Frank Whaley (Kid), Kevin Anderson (Robert Kennedy), John P. Ryan (Red Benneth), Robert Prosky (Billy Flynn), Natalija Nogulich (Jo Hoffa). **Distribución:** Manuel Salvador. **Duración:** 138 minutos.



Hoffa

Las películas de Danny DeVito —*La guerra de los Rose*, *Tira a mamá del tren*— han mostrado una grandilocuencia rayana en la megalomanía; no sólo le interesa contar una historia, sino dejar sus huellas al hacerlo, aunque para ello se rebusque el encuadre o se empalmen los planos con artificiosidad.

Puede que Dany De Vito, un actor ocasionalmente dedicado a producir y director de *Hoffa, un pulso al poder*, tuviera las mejores intenciones a la hora de hacer la biografía de James Riddle Hoffa, el norteamericano creador del poderoso sindicato de transportes que co-

menzó organizando una huelga a los 18 años y desapareció en 1971 cuando salió de la cárcel acusado de fraude y conspiración y «vendido» por sus propios compañeros. Ya Norman Jewison se adentró en las servidumbres del poder sindical con *FIST**, pero con un resultado más convincente que en este caso. La vida en la pantalla de líder sindical es, literalmente, increíble. Es decir, inverosímil porque el personaje histórico encarnado por Jack Nicholson con su proverbial sobreactuación parece un títere, un desequilibrado cuya ansia de poder lleva a cualquier conducta, incluso la más arbitraria. Bien es verdad que la vida real de Hoffa contiene contradicciones irresolubles, entre las que está su colaboración con el senador McCarthy en la «caza de rojos». David Mamet escribió el guión porque su padre había sido abogado laboralista, sin pensar en quien lo dirigiría; en él se construye la vida de Hoffa con una acumulación de episodios desvertebrados de modo que el espectador no sabe a qué carta quedarse. Como ha escrito Carlos F. Heredero: «Para Mamet, James Hoffa es simultáneamente un líder sindical apasionado y un megalómano compulsivo, un demagogo de masas y un intrigante con ambición de poder, un obrero populista y un conspirador mafioso, un organizador de la clase obrera y un extorsionista», (en *Dirigido por*, nº 211, 1993, pág. 28). Episodios como las relaciones de Hoffa con la Mafia, la persecución de la administración Kennedy o las nuevas relaciones con el gobierno de Richard Nixon son tratados con una superficialidad manifiesta. La impresión que da es que parece que, junto a un noble afán de mejorar las condiciones de trabajo de los camioneros, James R. Hoffa se llenó los bolsillos a costa de sus afiliados y más que un dirigente sindical parece un caudillo instalado en el poder al precio que sea. El director de la película ha tratado de hacer una biografía positiva, es decir, una visión en simpatía con el personaje, de acuerdo con su propio testimonio: «Hablé con todos los que le conocieron —sus compañeros de sindicato, el hombre que le puso en contacto con los “teamsters” [sindicalistas de los camioneros y transportistas] en los años treinta— y todos repetían que fue un hombre honesto, bueno, leal, que sólo se preocupaba por proveer a los afiliados al sindicato, por poner más comida en su mesa», (ibidem). Pero el resultado es decepcionante desde todos los ángulos.

El hombre de la nevera

Título original: El hombre de la nevera. **Producción:** V. Tamarit, S. Ganuza y A. Boluda para Clap Prod. y Apricot (España, 1993). **Guión:** Guy Meredit y V. Tamarit. **Dirección:** Vicente Tamarit. **Fotografía:** Juan Carlos Gómez. **Música:** Enric Murillo. **Intérpretes:** Francisco Algora, Alicia Hermida, Guillermo Montesinos, Rosana Pastor, Asunción Balaguer. **Distribución:** 5 Films. **Duración:** 97 minutos.

Exhibida en la Mostra de Valencia de 1993 apenas ha sido distribuida comercialmente. Se trata de una producción de bajo presupuesto, con financiación pública de la autonomía valenciana que tiene un innegable interés para nosotros: en efecto, es de las pocas —si no la única— películas que plantea la crisis del trabajo agrario y ganadero en los años noventa a partir de la integración española en la Unión Europea. Un matrimonio de guardabosques se ve obligado a dejar su pueblo y emigrar a la ciudad para ganarse la vida. En el pueblo ha habido un debate fuerte, en el que el alcalde europeizante aboga por una reconversión de los campesinos que les lleva a un futuro incierto. En la ciudad, el matrimonio pasa por una serie de calamidades, sufre la insolidaridad y el engaño. La esposa muere y el marido tiene que cumplir la promesa hecha de enterrarla en el pueblo, para lo que se vale de la nevera del título. El tono de *El hombre de la nevera* es de comedia costumbrista en su primera parte para decantarse hacia el humor negro y el absurdo que, al final, el director no logra controlar. No obstante, hay que apreciar la denuncia permanente de unas políticas modernizadoras impuestas sobre una realidad poco capaz de asumirlas.

El hombre del sur

Título original: The southerner. **Producción:** Producing Artist (EE.UU., 1945). **Guión:** J. Renoir, según la novela «Hold Autumn in your land», de Georges Sessions Perry. **Dirección:** Jean Renoir. **Fotografía:** Lucien Andriot. **Montaje:** Gregg Tallas. **Dirección artística:** Eugène Lourié. **Intérpretes:** Zachary Scott, Betty Field, Beulah Bondi, Jean Varderbilt, Charles Kemper, J. Carrol Naish. **Duración:** 92 minutos.

En la personalidad del cineasta francés Jean Renoir (1894-1979), sin duda alguna uno de los grandes entre los grandes, se unen la exquisitez intelectual y la estética más depurada con el compromiso con la realidad vital observada desde el llamado realismo cinematográfico del que Renoir fue uno de sus impulsores. En los años treinta y para apoyar a los partidos de izquierda, Renoir hace *La vie est à nous** y *La Marsellesa* (1938). Su antifascismo queda reflejado en obras como *La gran ilusión* (1937) y *Esta tierra es mía* («This land is mine», 1943).

En la etapa americana, Renoir recibe el encargo de rodar un guión que, una vez convertido en película, tuvo dificultades para ser distribuido. Basada en una novela didáctica destinada a promover el consumo de leche y legumbres entre los campesinos, cuenta la historia de un hombre que ha de enfrentarse a todo tipo de adversidades

en su lucha por la supervivencia: un trabajador agrícola, cansado de estar al servicio de los demás y en contra de la opinión de su jefe, decide ponerse por su cuenta. Ha rechazado el trabajo en una fábrica porque confía en sus manos. La tierra que toma arrendada es mala, el clima adverso para la cosecha, tiene un vecino que le niega toda ayuda y su hijo enferma por estar mal alimentado; a pesar de todo, logra una buena cosecha.

El director cuenta que «Lo que me atraía de la historia es precisamente el hecho de que no es una historia. Es una serie de impresiones fuertes: la inmensidad del paisaje, la pureza de los sentimientos del héroe, el calor, el hambre. Los personajes, a fuerza de vivir una vida limitada a las necesidades materiales inmediatas, alcanzan un grado de inquietud espiritual inesperado para ellos». (Renoir, 1993, 209-210). De hecho, en *El hombre del sur* llama poderosamente la atención el protagonismo de la naturaleza ante la que el hombre es un ser débil que está a merced de los elementos y de lo cual depende su felicidad o su desgracia. La película tiene una estética naturalista —en el mejor sentido de la palabra— con unas localizaciones en las antípodas del espectáculo hollywoodense; por ello, no hace héroes de sus personajes, sino que los muestra incluso «demasiado humanos», como la secuencia en la que la madre y los hijos se avalanzan ante la carne que el padre ha conseguido.

El hombre de mármol

Título original: Człowiek marmuru. **Producción:** Film Polski (Polonia, 1976). **Guión:** Alexander Scibor-Rilski. **Dirección:** Andrej Wajda. **Fotografía:** Edward Klosinski. **Montaje:** Halina Pugarowa. **Dirección artística:** Allan Starski. **Música:** Andrzej Korzynski. **Intérpretes:** Krystina Janda, Jerzy Radziwilowica, Tadeusz Lomnicki, Jacek Lomnicki, Piotr Cieslak, Michel Tarkowski, Wiesław Wojcik, Magda Wojcik, Bogusław Soberczuk. **Duración:** 180 minutos.

El hombre de hierro

Título original: Człowiek Z. Zelaza. **Producción:** Film Polski (Polonia, 1981). **Guión:** Alexander Scibor-Rilski. **Dirección:** Andrej Wajda. **Fotografía:** Edward Klosinski. **Montaje:** Halina Prigar. **Dirección artística:** Allan Starski. **Música:** Andrzej Korzynski. **Intérpretes:** Krystina Janda, Jerzy Radziwilowica, Irena Byrska, Marian Opania, Bogusław Soberczuk, Krzysztof Janczar, Wiesława Romalska, Andrej Severin, Bogusław Linda, Franciszek Trzeciak, Janusz Gajos, Lech Walesa. **Duración:** 150 minutos.

El cine del director polaco Andrej Wajda (Suwalki, 1926) viene marcado por la historia de su país, cuya identidad nacional ha sido

negada durante periodos importantes en el concierto de las naciones. Había realizado para un organismo estatal *La tierra de la gran promesa**, una película que retrata la decadencia del capitalismo en Polonia y, por tanto, se presentó como epopeya oficial del régimen polaco. Posteriormente su cine se decanta por una perspectiva más crítica con el régimen de su país.



El hombre de barro

Mayores dificultades tuvo Wajda para rodar *El hombre de mármol*, un proyecto que trataba de reconstruir la historia desde otra perspectiva: la de un obrero de la construcción que en los años del estalinismo batió marcas y fue modelo de estajanovismo, todo un «héroe del trabajo», pero que, más tarde, fue descalificado por el aparato del régimen, procesado injustamente, encarcelado y acabó muriendo en el anonimato. Posteriormente, Wajda realizó *El hombre de hierro*, una indagación en sus personajes anteriores, pero ahora referidos al contexto contemporáneo en que se entrevé la descomposición del comunismo leninista. En el verano de 1980 tiene lugar en los astilleros Lenin de Gdansk la rebelión encabezada por Lech Walesa en la que nace el sindicato Solidaridad. Winkiel, un periodista de la televisión polaca, lleva a cabo una campaña de desprestigio de los líderes obreros, particularmente de Maciek Tomczyk, hijo del «hombre de mármol», el obrero estajanovista. Para ello se entrevista con distintas personas, una de las cuales le muestra un documental rodado clandestinamente que recoge la represión de los obreros portuarios en una huelga anterior. A partir de estos hechos, Winkiel dimite de su puesto e ingresa en el sindicato.

Hombres de Aran

Título original: Men of Aran. **Producción:** Michael Balcon-Gainsborough Pictures para Gaumont British (Gran Bretaña, 1934). **Guión, fotografía y dirección:** Robert Flaherty. **Montaje:** John Goldman. **Música:** John Greenwood. **Interpretes:** Colman Tiger King (el hombre de Aran), Maggie Derrane (su mujer), Michael Dillan (hijo), Pat Mullin, Patch Ruadh y Tatcheen Flaherty (pescadores de tiburones), Pig Patcheen, Stephen Derrane y Pat Donough (remeros). **Duración:** 77 minutos.

Se dice que Robert Flaherty (1884-1951) inauguró el género documental con *Nanuk, el esquimal* (1919-1922), una película en la que, por primera vez, no se trata de fotografiar la realidad, sino que hay verdadera puesta en escena y los seres humanos son tratados como personas y no como objetos del entomólogo y que recientemente ha sido homenajeada en *Mis aventuras con Nanuk el esquimal* (Claude Massot, 1994). Posteriormente rodó con el sociólogo escocés John Grierson —creador de la Escuela Documental Británica— la película *Industrial Britain* (1931) en la que recreaban la crisis de la artesanía cerámica de los Midlands ingleses debida al desarrollo industrial y subrayaban el papel del ser humano como factor de producción en la nueva época. Esa escuela dio otros muchos frutos. Por encargo de Departamento de Agricultura norteamericano rodaría *The land* (1940-1941), un retrato sobre la miseria campesina provocada por la erosión geológica en Mississipi.

El mismo director ha explicado el origen de la película. Cuando regresaba Flaherty a Europa en un barco de emigrantes arruinados por la crisis de los treinta, escuchaba las lamentaciones de los pasajeros: «Pobres de nosotros, tras el crack, la miseria», decía uno, «La miseria y el hambre», respondía el otro. Entre los lamentos se escuchó una voz que decía: «Me hacéis reír con vuestra pobreza. ¿Qué diríais ahora de un país donde sus habitantes son tan pobres que ni siquiera tienen un puñado de tierra (...) y cuando lo encuentran, lo recogen con todo cuidado y le ponen una semilla?», (en *Esquemas Film-Ideal*, nº 111). Aquel lugar era la isla de Arán, en la bahía de Galway. Allí acudió el director para rodar *Hombres de Aran*, una película semidocumental sobre las condiciones de vida de los pescadores de la costa oeste de Irlanda que recrea a través de uno de sus habitantes, Tiger King, y su familia. En un lugar hostil, batido por las olas y los vientos, este hombre rompe la roca para encontrar tierra y la mezcla con humus y algas secas para poder sembrar algo en ella. Se adentra a pescar y la ferocidad del mar le hace trabajar con enor-

me riesgo para su vida; su familia ha de rescatarle a él y a la barca. Su hijo recorre la pequeña isla y avisa a su padre y otros pescadores cuando avista los tiburones. Se echan a la mar y luchan por la comida. La esposa y los hijos de Tiger King otean el horizonte cada vez que se hace a la mar, temerosos de que cualquier día no regrese.

Hombres de Aran es el testimonio, realizado con enorme rigor, de la lucha por la supervivencia, del dominio del hombre sobre la tierra y el mar, del trabajo en su estado más brutal, cuando se juega la vida en el doble sentido (la integridad física y la comida). La película contiene los suficientes elementos que, tomados de la realidad no elaborada previamente, devienen simbólicos en el proceso de construcción cinematográfica, como la llama permanente en el hogar de Tiger King o la presencia del niño que advierte sobre el futuro. Con todo, hay una visión lírica que endulza esa vida de lucha en la que está ausente el hecho de la muerte.

Hombres y lobos

Título original: Uomini e lupi. **Producción:** Giovanni Addessi para Titanus-Trionfalcine (Italia, 1956). **Guión:** Tonino Guerra y G. De Santis. **Dirección:** Giuseppe de Santis. **Fotografía:** Piero Portalupi. **Música:** Mario Nascimbene. **Intérpretes:** Silvana Mangano (Teresa), Yves Montand (Enrique), Pedro Armendáriz (Giovanni), Irene Cefaro, Guido Celano, Giulio Calí, Euro Teodori, Giovanni Matta.

En esta selección sobre el cine del trabajo y el mundo obrero Giuseppe de Santis, el creador de *Arroz amargo** figura con varios títulos. *Hombres y lobos* es una de sus películas más conseguidas, a pesar de las mutilaciones que soportó —de 3.300 metros a 2.800— que provocaron el desacuerdo del director con el montaje final y, en cierto modo, que De Santis renegara de la película tal y como se exhibió comercialmente.

En un pueblo de Calabria abunda el paro y las tierras son pobres; las diferencias sociales son abismales, pues unos pocos poseen los medios para vivir y el resto se encuentra a merced de que esos les proporcionen trabajo. La única salida, cuando no les emplean, es la emigración. En el duro invierno, el cacique sólo contrata a algunos para cazar a los lobos que matan al ganado, mientras el resto permanece en paro. Los braceros son conscientes de que su situación de explotación y de exclusión es posible gracias al analfabetismo, por ello insisten a sus hijos en la necesidad de estudiar porque sólo el ignorante es dominado y engañado. Bajo una trama sentimental, el director muestra la vida de estas gentes, la respuesta agresiva ante

la situación que les ha tocado en suerte, pero también la solidaridad que brota de la miseria. Sin embargo, el personaje de Giovanni representa el individualismo de quien no confía en soluciones comunes a los problemas; precisamente morirá por su carácter hosco y su negativa a colaborar. La película ofrece una visión crítica de la realidad de una región donde el paro mina la vida de las personas, sin que las autoridades hagan nada por impedirlo.

El hombre vestido de blanco

Título original: The man in the white suit. **Producción:** Michael Balcon y Sidney Cole para Earling Studios (Gran Bretaña, 1950). **Guión:** Roger MacDougall, John Dighton y A. Mackendrick, según la obra teatral de Roger MacDougall. **Dirección:** Alexander Mackendrick. **Fotografía:** Douglas Scoulombe. **Montaje:** Bernard Gribble. **Dirección artística:** Jim Morahan. **Música:** Benjamin Frankel. **Intérpretes:** Alec Guinness (Sidney Stratton), Joan Greenwood (Daphne), Cecil Parker (Birnley), Michael Gough, Vida Hope, Ernest Thesiger. **Duración:** 84 minutos.

El cineasta británico Alexander MacKendrick (Boston, 1912) comenzó como guionista en los estudios Pinewood para pasar, poco después de la guerra mundial, en la que realizó películas de propaganda, a los Earling, especializados en cine de humor. Entre sus obras mayores están la comedia *El quinteto de la muerte* (1955), la crítica de la prensa sensacionalista *Chantaje en Broadway/El dulce sabor del éxito* (1957) y el filme de aventuras sobre el enfrentamiento psicológico entre un pirata y dos niños *Viento en las velas* (1965).

El hombre vestido de blanco, basada en una obra teatral de éxito, es una comedia que no ha sido muy comprendida debido a la ambigüedad del argumento y sus posibles interpretaciones opuestas. Este cuenta la historia de Sidney, un recién licenciado en Cambridge que se encuentra sin dinero y sin empleo. Trabaja como técnico en varias empresas textiles y, ocultándose de sus jefes, realiza experimentos para lograr un tejido revolucionario, que no se manche ni se desgaste. Es expulsado sucesivamente de varias empresas hasta que logra esa tela maravillosa mientras trabaja en la fábrica de Birnley, cuya hija le ayuda a que el industrial acepte fabricar el nuevo tejido. Cuando van a hacerlo, el Consorcio Textil advierte de que esta innovación provocaría la ruina en el sector paralizando la producción. Sidney acaba acosado por los trabajadores y los empresarios del textil.

El director entiende que la película tiene mayor alcance crítico del aparente: «Me pregunto qué habría sucedido si hubiese propuesto a Sir Michael Blacon [el productor] un honrado y agudo drama expo-

niendo los vicios de algunos dirigentes de la industria británica, que se unen a dependientes y obreros en un intento de sobornar, corromper moralmente y, por último, linchar a un joven idealista que trata de ofrecer los beneficios de su ciencia a la humanidad. Es ciertamente un tema brutal: una crítica al comportamiento de la derecha y de la izquierda y bastante insultante para los liberales. Sin embargo, lo hicimos, lo llamamos *El hombre vestido de blanco* y, como era una comedia con Alec Guinness, nada objetó nada», (en *Esquemas Film-Ideal*, nº 18). Por consiguiente, la clave cómica permite aceptar un discurso crítico —aunque no del todo clarificador— en torno a la soledad de un hombre frente a los procesos económicos e industriales establecidos y el cuestionamiento que hace de ellos. En el fondo está el problema de las resistencias a cualquier reconversión industrial. La película ha sido vista como una sátira sobre «la imposible unión sagrada del Capital y el Trabajo». (Passek, 1991, 495).

Homer y Eddie

Título original: Homer and Eddie. **Producción:** Kings Road Ent. (EE.UU., 1989). **Guión:** Patrick Cirillo. **Dirección:** Andrei Konchalovsky. **Fotografía:** Lajos Koltai. **Música:** Edward Artemyev. **Intérpretes:** Whoopi Goldberg, James Belushi, Karen Black, John Waters, Robert Gladini. **Distribución:** Iberoamericana. **Duración:** 99 minutos.

Hermano del cineasta Nikita Mijalkov y miembro de una familia de artistas y escritores, Andrei Konchalovski (Moscú, 1939) es conocido por *Siberiada* (1978). En los años ochenta emigra a Estados Unidos donde ha realizado un cine más comercial, como *El tren del infierno* (1985) y *Ansias de vivir* (1986).

Premiada, junto a *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), en el Festival de San Sebastián, *Homer y Eddie* es una película sólo parcialmente conseguida. El proyecto del director era realizar un filme en blanco y negro con actores desconocidos, lo que hubiera contribuido a dar fuerza al relato. En este asistimos al deambular de dos seres marginales en la sociedad norteamericana: un retrasado mental y una mujer negra a la que queda poco tiempo de vida porque tiene un cáncer en estado avanzado. En el camino hacia la nada que emprenden tras un encuentro casual —como en la tradición de las «road movies»— se suceden episodios de comedia y de tragedia, donde es posible la violencia y la ternura, el drama y el ridículo, etc. aunque estos elementos no aparecen debidamente ensamblados. Homer recibió el impacto de una pelota de beisbol en la cabeza y lo dejó inválido; se encuentra con Eddie en el hospital donde su padre agoni-

za. *Homer y Eddie* muestra como pocas películas la otra cara de la sociedad norteamericana actual en la que miles de personas viven al margen de cualquier sueño —o, simplemente, vida con dignidad— porque se encuentran sumidos en la ignorancia, impotentes frente a sus desgracias, acostumbrados a sus miserias... Es el lumpen despreciado que no surge de la nada, sino de familias trabajadoras empobrecidas o disueltas por unos valores que entronizan el egoísmo. Por todo ello, estamos ante una película sobre la orfandad y la soledad de los seres humanos que han perdido la relación familiar y social y, con ello, la posibilidad de integración en la sociedad.

La huelga

Título original: Stacka. **Producción:** Estudio Goskino (URSS, 1924). **Guión:** Equipo Prolet Kult, bajo la dirección de V. Pletnev. **Dirección y montaje:** Sergei M. Eisenstein. **Fotografía:** Eduardo Tisse. **Dirección artística:** Vasili Rakhals. **Música:** Prokofiev. **Intérpretes:** Aleksander Antonov (el agitador), Mokhail Gomarov (un obrero), Maxim Strauch (delator), Grigori Aleksandrov (contramaestre), A. Ivanov (jefe de policía), I. Klavkin (activista), Judith Glizer, Boris Yurtzev, A. Kuznetov y el primer teatro obrero. **Duración:** 75 minutos.

Sergei Mijalovitch Eisenstein (1898-1948) pasa por ser el genio del montaje cinematográfico que postula la capacidad de proporcionar ideas a partir de la suma de imágenes, además de máximo representante de la vanguardia cinematográfica que en Rusia estuvo al servicio de la Revolución, fiel a la consigna leninista de que «De todas las artes el cine es para nosotros la más importante». Su aportación al cine y a la causa revolucionaria se resume en la trilogía *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *La línea general o Lo viejo y lo nuevo**.

La huelga comienza con una descripción rápida del trabajo en la fábrica, los obreros, la destreza y la acción dispersa y clandestina de algunos trabajadores concienciados. Un obrero se suicida tras haber sido acusado injustamente de un robo, lo que provoca la huelga. En los primeros días, los trabajadores viven una fraternidad y la solidaridad felices, pero pronto carecen de recursos y la miseria provoca discordias entre ellos. Los policías y los confidentes les observan y provocan. Las negociaciones con la patronal no prosperan y los líderes de los obreros son arrestados. Se produce un incendio en la fábrica y los bomberos y la policía cargan contra las masas. La huelga se acaba con la violencia y el horror, pero no ha sido inútil.

Fue concebida como la primera película de una serie que mostrara la transición «hacia la dictadura del proletariado». Sin embargo



La huelga

no se trata tanto de una huelga en particular cuanto de una exposición didáctica sobre las protestas obreras en la clandestinidad. De ahí que aparezcan sistemáticamente los elementos de lucha como las pintadas, la expulsión de indecisos, las represalias de la patronal contra los espías, el reclutamiento de provocadores, la represión de las manifestaciones, las cargas de la policía y hasta las matanzas. La fuerza del relato está en el protagonismo de las masas, en el carácter coral; por tanto no hay personajes individuales, sino estereotipos que son categorías sociales (el director de la fábrica, el contraamaestre, el espía, el obrero-víctima, el sindicalista) porque Eisenstein quiere que el espectador no se interese por la vida interior o la psicología de los personajes. Destaca la labor del montaje cinematográfico, que quiere negar toda narratividad, y la utilización de simbolismos muy expresivos, como la secuencia final donde el montaje alterna la represión zarista y con imágenes sangrientas de las reses en el matadero. La cuestión del montaje que renuncia a la narratividad y la utilización de personajes-tipos ha sido muy discutida y hay quien ha visto en *La huelga* la historia de un niño en un descubrimiento «del montaje entendido no como discurso paralelo, como discurso metafórico, sino como lenguaje indirecto, como relato de lo que no puede ser directamente contado». (Férrandez, 1979, 73). El director usa distintas claves en el relato: el lirismo en los primeros días de la huelga; el realismo, en la descripción de la fábrica y la vida familiar de los obreros; la sátira, al mostrar a los empresarios y a los confidentes; y la épica en la

carga de la policía contra los huelguistas. Sin embargo, Eisenstein no quedó satisfecho con esta película que veía demasiado teatral, etiquetó como ejemplo de «la enfermedad infantil del izquierdismo» e impidió su exhibición mientras vivió.

Humano, demasiado humano

(«Humain, trop humain», Louis Malle, Francia, 1974).

Antiguo ayudante del comandante Cousteau y de Robert Bresson, el cineasta francés Louis Malle (1932-1995) comenzó su carrera con la eclosión de la «nouvelle vague». Ha realizado reportajes comprometidos como *Calcutta* (1969), *Place de la République* (1974) o *God's country* (1985), que es un análisis lúcido y pesimista de la América profunda en los tiempos de Reagan. Entre sus películas de ficción más logradas están *Fuego fatuo* (1963) acerca del suicidio de un hombre que acaba de desintoxicarse del alcoholismo, *Lacombe Lucien* (1974) sobre la colaboración de un niño con los nazis durante la ocupación, *Atlantic City* (1980) y *Adiós, muchachos* (1987), ambientada también en la ocupación. En Louis Malle el cine documental y el argumental se remiten mutuamente, como se aprecia en *La bahía del odio/Alamo Bay**.

Con esta película documental de título nietzscheano, Malle, según confesión propia, ha tratado de mostrar mediante entrevistas el hecho mismo del trabajo y el ritmo de la cadena de montaje, filmando en largos planos-secuencia la repetición ritual de gestos que hace el obrero mecánicamente. *Humano, demasiado humano* se articula entre las imágenes de la fábrica de coches y el Salón del Automóvil con la pretensión de establecer una relación entre la alienación del trabajo en cadena y la alienación del mito del coche, lo que viene subrayado por la ausencia total de diálogos y música, de forma que la banda sonora sólo se apoya en el ruido ambiental de la fábrica. El resultado está muy por debajo de las pretensiones y no satisfizo al propio director. En otra película documental, *And the pursuit of happiness* (1986), el director francés muestra «el itinerario por buena parte del país a la búsqueda de los inmigrantes, mostrando con claridad expositiva qué buscan en los Estados Unidos, qué esperan de un país que sólo los acepta a medias, cuando no los humilla». (Casas, 1988) y las condiciones de vida de las minorías raciales en un mosaico abigarrado e incompredido para muchos.

Húngaros

Título original: Magyarok. **Producción:** Hungría, 1977. **Guión:** Jozsef Balazs. **Dirección:** Zoltan Fabri. **Fotografía:** Gyorgy Illes. **Música:** Gyorgy Vukan. **Intérpretes:** Gabro Konocz, Eva Pap, Bertalan Solti, Noemi Apor, Gellert Raksanyi, Erzsi Papai, Andras Ambrus, Anna Muszte, Tibor Molnar, Istvan Szabo, Zoltan Gera, Istvan Holl, Sandor Szabo, Janos Koltay. **Distribución:** Araba Films. **Duración:** 110 minutos.

El cineasta húngaro Zoltan Fabri (Budapest, 1917) es uno de los renovadores del cine de su país a partir del aplastamiento de la revolución antiestalinista de 1956. Desde sus comienzos con *Carrusel* (1955) y *El profesor Hannibal* (1956) destaca su capacidad para abordar los temas históricos, sociales y políticos.



Húngaros

A lo largo de las cuatro estaciones del año se recrea la vida de unos campesinos húngaros en los años cuarenta que tienen que emigrar para poder comer. En el invierno cuatro familias y dos solteros marchan a la triunfante Alemania convertida en el III Reich. Trabajan para un patrón alemán y a las órdenes de un capataz de origen húngaro; al lado de la hacienda hay un campo de prisioneros franceses y un emigrante trata de interesarse por ello, pero el encargado se lo prohíbe. Con la llegada de la primavera comienzan las labores en el campo; al mismo tiempo, al campo de prisioneros llegan mujeres polacas y prisioneros rusos convertidos en cadáveres vivientes. Dos de éstos son ametrallados ante la mirada atónita de los emigrantes. En el verano el amo lleva de excursión a ver el mar a los campesinos hún-

garos, pero la jornada de alegría se empaña cuando descubren un hombre muerto en una cabaña. Con el otoño el trabajo de la recolección es duro. El encargado trata de engañarles y pagarles menos de lo acordado, por lo que se origina un altercado. Al final, el amo les propone que se queden en el país, pero los húngaros, tras las penalidades sufridas a lo largo del año, deciden regresar a sus casas. La película ha sido comparada a *Novecento** y a *El árbol de los zuecos** en cuanto combina la descripción de la vida campesina resignada de la segunda con el aliento revolucionario de la primera.

Las Hurdes

(Véase *Tierra sin pan*).

El infierno de los pobres/El viaje a la felicidad de la madre Krause

Título original: Mutter Krausens fährt ins glück. **Producción:** Prometheus Film (Alemania, 1929). **Guión:** Jan Fethke, Willy Döll, según historias de Heinrich Zille. **Fotografía y dirección:** Phil Jutzi. **Dirección artística:** Robert Scharfenberg y Karl Hacker. **Intérpretes:** Alexandra Schmit (madre Krause), Ilse Trautschold (Erna), Holmes Zimmermann (Paul), Friedrich Gnass (Max), Gerhard Bienert (inquilino), Vera Sacharowa (amante de inquilino), Fee Wachsmuth (niña). **Duración:** 102 minutos.

Esta película se inscribe en el cine proletario alemán, de carácter crítico-realista, realizado en los años veinte-treinta, del que Piel Jutzi (1894-1945) es uno de los representantes más cualificados. Fue director de fotografía y documentalista (*Primero de mayo sangriento* y *El pan nuestro de cada día*, ambas de 1929) y sus largometrajes más conocidas son *Hampa/Berlin Alexanderplatz* (1931) y *El infierno de los pobres*. Una versión más reciente sobre esta película ha sido realizada por Volker Schlöndorff con el título *Viaje a la felicidad de mamá Küster**.

La madre Krause es una anciana, vendedora de periódicos, que vive con sus hijos Paul y Erna en un barrio obrero del norte de Berlín, lleno de edificios tristes y antihigiénicos. Paul está en paro y frecuenta la taberna; un día se gasta con sus amigos la recaudación de los periódicos y, avergonzado, huye de casa. La madre se desespera al temer que la deshaucien por no poder pagar el alquiler y que el periódico le exija la parte correspondiente de la recaudación. Empeña todo lo que tiene y busca la ayuda del inquilino y de su amiga, quienes empujan a su hija Erna a la prostitución. Mientras tanto, Paul ha cometido un robo para devolver a su madre el dinero gastado, pero

es detenido por la policía en la casa familiar, adonde ha ido a refugiarse. Mamá Krause no resiste más y decide suicidarse: tras beber un café con abundante azúcar, toma en el regazo a su nieta y abre la llave del gas para hacer el viaje a la felicidad... Por su parte, Erna ha iniciado una nueva vida comprometiéndose en la lucha obrera con Max, un revolucionario que ha conocido. Cuando descubren los cadáveres de la abuela y la niña, una multitud desfila unida y disciplinada...

Ésta es una de las obras más radicales sobre la historia de una anciana que lucha por sobrevivir y está acosada por el hambre y la prostitución, lo que le sirve al director para una descripción realista no exenta de denuncia de los escapismos y el pesimismo. Se presentan los diversos grados de toma de conciencia de las gentes, desde la madre Krause, que no cree en la posibilidad de cambiar su destino y elige morir, al amigo de Max, trabajador comprometido políticamente que conciencia a Max y le hace ver sus errores pequeñoburgueses. La película describe con eficacia la situación desgraciada de los trabajadores en activo y en paro y sus movimientos desorganizados para remediarla.

El infierno negro

(«Black fury», Michael Curtiz, EE.UU., 1935).

Tras *Esclavos de la tierra** el artesano Curtiz realiza esta película que reconstruye, basándose en el relato de uno de los fiscales, un caso histórico, el asesinato de Mike Shemanski, un minero muerto en 1929 por los golpes de los guardas de una empresa en Pennsylvania. El protagonista (Paul Muni) es chantajeado por los gangsters que pretenden dominar el sindicato minero y tratan de impedir la organización de una huelga que llevan a cabo porque trabajan en condiciones peligrosas. Pero muere su amigo Mike y recapacita. El mensaje conciliador de la película subraya las ventajas de la colaboración con la Administración frente a posturas radicales; no profundiza en las causas de la huelga ni en los métodos para abortarla, sino que la presenta como una revuelta que tiene consecuencias peligrosas. Así con todo, la película fue censurada en algunos estados norteamericanos.

El inquilino

Título original: El inquilino. **Producción:** Films Españoles Cooperativa (España, 1958). **Guión:** M. Sebares, José María Pérez Lozano, José Luis Duro y J.A. Nieves Conde. **Dirección:** José Antonio Nieves Conde. **Fotografía:** Francisco Sempere. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez (Evaristo), María Rosa Salgado (Marta), José Marco Davó, Francisco Camoira. **Duración:** 89 minutos.

José Antonio Nieves Conde (Segovia, 1915) había rodado en los años cuarenta tres policíacos solventes, pero ha sido más conocido por *Balarrasa* (1950), una de las muestras típicas del cine religioso («de estampita») de la época que tuvo un gran éxito, por *Todos somos necesarios* (1956) y por *Surcos**, la película más emblemática y modelo de cierto neorrealismo hispano. Menor interés tiene su cine posterior.

En *El inquilino* Nieves Conde plantea el problema de la vivienda para un matrimonio con cuatro hijos formado por Evaristo, un practicante, y Marta. Les comunican que van a derruir el edificio donde viven y, como sus intentos por lograr una vivienda asequible a sus posibilidades económicas no tienen resultados, progresivamente van mudándose de piso dentro del edificio en ruina. Marta echa de su lado a su marido, tildándole de estafador e inútil. Evaristo busca dinero por todos los medios y llega a hacer de dontancredo en una fiesta taurina; ahora ya sólo trata de conseguir una chabola. Los obreros que están tirando el edificio amparan a la familia hasta el último momento, pero este gesto es inútil porque acaban siendo desahuciados y las viviendas de los bloques nuevos no están al alcance de sus bolsillos. Se ven en medio de la calle con todos los enseres y llegan los guardias para arrestarles, pero tienen la resignación de que en la cárcel al menos estarán bajo techo.

El inquilino es una de las pocas películas de los cincuenta que encara el problema de la vivienda y lo hace con un tono crítico y sarcástico. El personaje principal, Evaristo, es un pobre hombre que carece de recursos para salir de su situación y que, sumido en la pasividad, sueña con un futuro inalcanzable pero no puede hacer nada. En el retrato de la sociedad de la época hay que subrayar la solidaridad de los albañiles con la familia desahuciada («Si los pobres no nos ayudamos...» dice uno de ellos), sobre todo la del capataz, un hombre sensible a la necesidad ajena, aunque de carácter hosco; la picaresca para conseguir vivienda y los abusos de los intermediarios; la usura de los prestamistas; la falsa piedad con esa familia de una beata, etc. Además, tiene interés la descripción de los problemas que

en la relación de la pareja protagonista provoca su situación angustiosa de la falta de vivienda.

El final fue prohibido no por la censura en sí, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, sino por el de la Vivienda, que no consintió que públicamente se planteara el problema y creyó que la película era un ataque al propio ministro Arrese, según testimonia el director (Gubern/Font, 1975, 242). En su lugar, cuando la familia se encuentra en plena calle aparece milagrosamente un camión con un cartel que dice «Barrio de la Esperanza» y los niños gritan que ya tienen piso. Con todo, la película estuvo seis años sin estrenarse y cuando lo hizo se arregló con ese final feliz falso. Pero este final es el único que se conserva y que cambia de sentido radicalmente una historia amarga y desesperada; ya en la época, García Escudero (1958, 276) —a quien la defensa de la película le costó el puesto— señalaba que «La única consecuencia de una sociedad exclusivamente atenta a la ganancia inmediata es, en efecto, que quienes no están en condiciones de ofrecer tal ganancia se vean con su pobre ajuar en medio de la calle».

Joe Hill

Título original: Joe Hill. **Producción:** Bo Widerberg para la Paramount (Suecia-EE.UU., 1971). **Montaje, guión y dirección:** Bo Widerberg. **Fotografía:** Peter Davidson y Jörgen Persson. **Dirección artística:** Richard Weber y Steve Hopkins. **Música:** Stefan Grossman. **Intérpretes:** Thomy Berggren (Joe), Anja Schmidt (Lucía), Evert Andersson (Blackie), Cathy Smith (Cathy), Franco Molinari (tenor), Kelvin Malave (Kevin «el zorro»), Sven Sjolander (Harry), Hasse Persson (Paul), David Moritz (David), Richard Weber (Richard), Joel Miller (Ed Rowan), Robert Faeder (George), Michael Logan (Fred), Wendy Geier (Elisabeth Gurly Flynn). **Duración:** 115 minutos.

De familia obrera abierta a inquietudes artísticas Bő Widerberg (Malmö, 1930) se dedicó inicialmente a la literatura y publicó cuatro novelas y dos libros de relatos; posteriormente ejerce la crítica cinematográfica, simpatizando con los postulados de la «nouvelle vague» y arremetiendo contra los autores consagrados de su país. Comenzó a dirigir cine con *Elvira Madigan* (1967) y *Adalen 31**, una crónica de la huelga que llevó al poder al partido socialista en Suecia, con quien Widerberg simpatizó inicialmente para luego ser muy crítico. *Joe Hill* se basa en un personaje histórico. Joël Emmanuel Hillström, luego conocido por Joe Hill, es un emigrante sueco que llega a Estados Unidos como vagabundo y participa en el naciente sindicalismo con sus poemas reivindicativos de carácter antirracista y de tipo militante, que movían a la concienciación política y laboral, hasta que muere ajus-

ticiado por la intolerancia y los intereses políticos en Salt Lake City en 1915. La figura de Joe Hill fue convertida por el sindicato al que estaba afiliado, el Industrial Workers of the World, en el primer mártir del socialismo norteamericano.

La película recorre los pasos de este hombre. En Nueva York tiene por amigo y maestro en el arte de desenvolverse en el nuevo país, a un niño que vive de pequeños robos y que, cuando es detenido, su familia acaba desahuciada. Allí conoce a Lucía, una trabajadora de una pescadería con la que comparte la pasión por la ópera, que escuchan a través de un ventanuco desde la escalera de incendios en el Madison Square Garden. Marcha de la ciudad y, en vano, busca a su hermano; vagabundea, roba gallinas para comer y toma en marcha los trenes que se dirigen hacia el Oeste. Su primer encuentro con la problemática laboral tiene lugar cuando asiste al mitin de un grupo que defiende a los trabajadores inmigrantes incluso frente a los sindicatos («¿Habéis visto alguna vez a un mexicano o a un indio con carnet sindical? ¡Nunca!»). Trabaja tendiendo raíles en el ferrocarril, pero es expulsado por su enfrentamiento con el capataz que niega el agua a los obreros y les cobra por ella. En San Diego, cuando a los sindicalistas les prohíben dar mítines en la calle y, dado que permiten cánticos religiosos, toma la música de éstos para una letra que reproduce las reivindicaciones laborales. No obstante, la lucha por la libertad de expresión les lleva a ser detenidos y torturados. En Salt Lake City, tras un episodio amoroso donde es herido de bala, que coincide desgraciadamente con el asesinato de un tendero y su hijo, Joe Hill es acusado y condenado a muerte. No hay pruebas, pero el hecho de ser sindicalista y extranjero son factores en su contra. En este último tramo la película se decanta hacia el alegato contra la pena de muerte, subrayando el sufrimiento y la injusticia, y hasta la hipocresía ejemplificada en el pelotón de fusilamiento, donde no hay ningún responsable porque cualquiera puede tener el cartucho de fogeo. En el funeral, se leen unas palabras escritas poco antes de morir: «Si los obreros supieran que pueden detener todos los trenes veloces y con fuertes cadenas atar los buques del océano, entonces todas las ruedas del mundo, las flotas y los ejércitos de la nación, de detendrían bajo sus órdenes».

La perspectiva del director ha sido la de cronista de unos sucesos que tienen fuerza por sí mismos utilizando imágenes directas y precisas, sin necesidad de elaborar un discurso ideológico sobre los hechos. Incluso presta atención al personaje protagonista en su intimidad, sin hacer de él un prototipo de militante sindical; casi se diría que hay una imagen «pop» de este líder que más parece un idealista

con respuestas viscerales ante las injusticias que un ideólogo de la clase obrera o un estratega de las reivindicaciones laborales. En este sentido, es significativa de las intenciones del director la secuencia final, en la que los dos amigos de Joe Hill están metiendo en sobres de correos un poco de cenizas de su cadáver y, al escuchar una fiesta vecina de los anarquistas, deciden irse a bailar un rato «porque ello no molestaría a nuestro amigo». Asimismo hay un par de secuencias resueltas con humor donde se subraya la compatibilidad de la astucia y la ironía con la lucha reivindicativa: en la calle se dejan detener sucesivamente por el derecho a hablar en público confiando en que colapsarán el sistema judicial al pedir un jurado y serán puestos en libertad; en el restaurante de lujo, los sindicalistas no pueden acceder a hablar con los trabajadores de las cocinas y Joe Hill entra a comer sin dinero y se deja llevar a fregar los platos para así poder entrar en las cocinas. Frente a imágenes más populares de los líderes obreros, Joe Hill es un inmigrado capaz de gustar los refinamientos de la ópera, es decir, del prototipo de la cultura burguesa. Al mismo tiempo, es presentado como un parado cuya vida tiene el romanticismo de los vagabundos, quizá excesivamente dulcificada, aunque queda constancia de que el obrero parado está al borde de la exclusión social que supone el vagabundo.

Kashima Paradise

(Bérnie Deswarte y Yann Le Masson, Francia, 1974).

Película maldita, no distribuida comercialmente, sobre la lucha y organización de unos campesinos japoneses frente a la acción imperialista de multinacionales norteamericanas que tratan de destruir su medio ambiente; y que incluimos aquí por lo inédito del planteamiento. Se ha valorado el que en este filme, «la exhaustividad del análisis de la lucha de clases (en un país que como el Japón proclama la ausencia de clases) se remonta hasta el estudio de los remanentes feudales a propósito de dos luchas campesinas: Kashima y Narita, prototipo respectivamente de una victoria del capitalismo paternalista y del desbordamiento del revisionismo y del reformismo en los enfrentamientos violentos con la policía de las organizaciones a la izquierda del PCJ y los organismos unitarios de los campesinos» (Font/Esteve, 1976, 20).

Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo

Título original: Kuhle Wampe oder wm gehört die welt. **Producción:** Praesens Film (Alemania, 1932). **Guión:** Bertold Brecht y Ernst Ottwald. **Dirección:** Slatan Dudow. **Fotografía:** Günther Krampf. **Dirección artística:** Robert Schafenberg y Karl Hacker. **Música:** Hannes Eisler, baladas interpretadas por Helene Weigel y Ernst Busch. **Interpretes:** Hertha Thiele (Anni), Martha Wolter (Helga), Ernst Busch (Fritz), Adolf Fischer (Max), Lili Schonborn, Max Saboltzki, Alfred Schafer. **Duración:** 72 minutos.

El cineasta alemán, de origen búlgaro Slatan Dudow (1903-1963), es conocido por *Kuhle Wampe*, estrenada en Francia con el título de *Vientres helados*. Dudow, cuya filmografía posterior no tiene demasiado interés, se planteaba alejarse del expresionismo y del naturalismo para optar por un realismo documental. Película prohibida y perseguida en su tiempo, *Kuhle Wampe* fue exhibida en sesiones de cineclub de organizaciones izquierdistas. Había sido producida por el partido comunista y en el guión trabajó, por primera y única vez para el cine, Bertold Brecht. Constituye un retrato del paro en la crisis del final de los años veinte en la República de Weimar y un modelo del cine proletario alemán de esa época.

El argumento sitúa la acción en Berlín, donde se extiende el desempleo como en el resto de Alemania. Un joven en paro se suicida arrojándose por la ventana cuando su padre, también desempleado, le dice que el subsidio va a ser suprimido; en la calle, una mujer comenta «¡Un parado menos!». La hermana del suicida, Anni, ante el empobrecimiento de su familia, va a vivir en un barrio de chabolas en Berlín habitado por parados llamado «Kuhle Wampe». Está embarazada y su novio, Fritz, trata de convencerla para que aborte. Pero un compañero de trabajo convence a Fritz para que se case, lo que éste acepta de mala gana. Hay una fiesta para celebrar el próximo matrimonio y en ella aparecen los padres de Anni y otros trabajadores de la vieja generación como una masa sin combatividad que aprovechan ocasiones como esa para ahogar sus penas en la alegría y el alcohol. Sin embargo, Anni es muy orgullosa y no acepta el compromiso forzado de Fritz. Se une al movimiento deportivo de los trabajadores y, al cabo del tiempo, participa en un festival donde se encuentra a Fritz. Este ha perdido su empleo y ahora que está en paro ha reflexionado y ha tomado conciencia de sus derechos individuales y colectivos. La película termina con los dos jóvenes fundiéndose en la masa que canta «¡Adelante! no parar nunca... no te resignes, lucha con fuerza por un mundo mejor y más hermoso»; es decir, el filme es una llamada de

atención ante la crisis económica y la respuesta nazi que se avecina, tratando de evitar la catástrofe; por ello hay bastante didactismo, por ejemplo con discusiones sobre los precios entre burgueses y proletarios donde se presentan las posturas nacionalistas de los primeros y las revolucionarias de los segundos.

Ladrón de bicicletas

Título original: *Ladri di biciclette*. **Producción:** Vittorio de Sica para la PDS y ENIC (Italia, 1948). **Guión:** Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Gerardo Gherardi, Gerardo Guerrieri. **Dirección:** Vittorio de Sica. **Fotografía:** Carlo Montuori. **Montaje:** Eraldo da Roma y Vittorio de Sica. **Dirección artística:** Antonio Traverso. **Música:** Alessandro Cicognini. **Interpretes:** Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Vittorio Antonucci (ladrón), Elena Altieri, Ida Bacci Dorati, Michele Sakara, Gino Saltamerenda, Giulio Chiari, Carlo Jachino. **Duración:** 85 minutos.

La colaboración de Vittorio de Sica (1901-1974) y el guionista Cesare Zavattini dio como resultado tres películas que se consideran claves en el neorrealismo. Se trata de mostrar la realidad miserable de la postguerra italiana que se ejemplifica en la soledad y el desamparo de los niños (*El limpiabotas*, 1946), la impotencia de un parado (*Ladrón de bicicletas*) y la vejez solitaria de un jubilado (*Umberto D.*, 1951). Zavattini había declarado que el cine debería volver sus ojos a la realidad con estas palabras «Cuando alguien sea el público, el Estado o la Iglesia, dice: basta de pobreza, basta de películas que reflejan la pobreza, comete un delito moral. Es que se niega a comprender, a enterarse. Y al no querer enterarse, consciente o no, se sustrae a la realidad». (Gubern, 1982, II, 42). Hubo una propuesta del poderoso productor de Hollywood, David O'Selznick, para financiar *Ladrón de bicicletas*, siempre que la película fuera interpretada por Cary Grant, pero De Sica se negó y prefirió actores anónimos, no profesionales, que iban mejor con los presupuestos neorrealistas del proyecto. No obstante, consiguió una buena carrera comercial que sirvió al director para financiar —a falta de productores— *Milagro en Milán**. También hay que destacar *El techo** en la amplia filmografía del director italiano.

En esta película se cuenta la historia de Antonio, un obrero, en paro desde hace dos años, que encuentra trabajo pegando carteles en las vallas publicitarias de la ciudad. Para el empleo necesita una bicicleta que tiene empeñada en el Monte de Piedad; su mujer ha de dejar ropa de la casa para rescatarla. Pero el primer día de trabajo le



Ladrón de bicicletas

roban la bicicleta mientras pega un cartel de Rita Hayworth. Presenta una denuncia en la policía, donde le aconsejan que busque él mismo, porque diariamente hay cientos de robos. Con su hijo pequeño de la mano iniciará una búsqueda por todas partes. Cuando consigue localizar al ladrón, la agresividad de los vecinos y la falta de pruebas le hacen desistir de recuperar la bicicleta. Desesperado, intentará robar una, pero es sorprendido y se le echan encima. Sólo la compañía de su hijo impide que sea detenido y denunciado. El director confía la trama de enorme simplicidad en tres elementos dramáticos de primer orden: la bicicleta como herramienta de trabajo, la impotencia del protagonista y el contexto social que para nada le ayuda en su drama personal. Se combinan de un modo feliz el drama personal y el documento, la anécdota argumental y su valor para retratar toda una época, de modo que *Ladrón de bicicletas* es de esos filmes que destilan una verdad por debajo de la verosimilitud de los personajes o de la acción dramática. Como en casi todas las películas interpretadas por no profesionales, los protagonistas resultan tipos representativos de grupos humanos y el argumento, más o menos anecdótico, supone una dramatización de las condiciones sociales de un lugar y un

tiempo concretos, pero con un valor universal que es apreciado por los espectadores de todo el mundo, como se vio por el éxito alcanzado, además de por los expertos, quienes la eligieron en Bruselas (1958) como la segunda de las doce mejores películas de la historia. Se podrá poner el reparo de que *Ladrón de bicicletas* es una película que no ofrece soluciones ni hay una respuesta solidaria para ese obrero que acaba sin trabajo y con la ropa empeñada, pero a De Sica y Zavattini no les interesa hacer tesis alguna ni plantear siquiera la totalidad de una situación, sino, simplemente el momento congelado de la desesperación de un padre de familia al que todo se le viene abajo cuando le roban la herramienta necesaria para un trabajo difícilmente conseguido.

Lamerica

Título original: Lamerica. **Producción:** Enzo Porcelli para Cecchi Gori Group/Alia/Arena (Italia-Francia, 1994). **Guión:** G. Amelio, Andrea Porporati y Alessandro Sermoneta. **Dirección:** Gianni Amelio. **Fotografía:** Luca Bigazzi. **Montaje:** Simona Paggi. **Dirección artística:** Giuseppe Gaudino, Liliana Sotira y Claudia Tenaglia. **Música:** Franco Piersanti. **Intérpretes:** Enrico Lo Verso (Gino), Carmelo di Mazzarelli (Spiro), Michelle Placido (Fiore), Piro Milkani (Selimi), Elida Janushi (prima de Selimi), Sefer Perna (Alcaide), Nikolin Elezi (hombre que muere), Marian pietrj (Ismail), Vesim Kurti (policía), Esmeralda Ara (niña). **Distribución:** Alta Films. **Duración:** 125 minutos.

Gianni Amelio (Cantazaro, 1945) realizó su primer largometraje, *Le fine del gioco* (1970) para un programa experimental de la RAI. También para la televisión rueda *La città del sole* (1973), inspirada en la utopía filosófica de Campanella y *Bertolucci secondo il cinema* (1975), que es un documental sobre el rodaje de *Novecento**. Con *Colpire al cuore* (1982) que trata sobre el terrorismo y crea polémica su cine entra en los circuitos comerciales. Le siguen *I ragazzi di via Panisperna* (1988) y *Niños robados* («Il ladro di bambini», 1992), la primera película suya estrenada en nuestro país y por la que recibe el Premio Especial del Jurado en Cannes.

Lamerica comienza con unas imágenes documentales en las que se nos cuenta que en los años treinta Albania fue anexionada por la Italia fascista. En 1991, tras la caída del comunismo, hay multitudes que desean salir de Albania, adonde llegan dos empresarios, Fiore y Gino, con objeto de comprar una fábrica de calzado y hacer negocios. Las leyes locales exigen que un socio sea del país, por lo que buscan un testaferro que no tenga parientes, firme como presidente de la empresa mixta y sepa callar. En un campo de trabajo encuentran

a Spiro, un anciano que apenas habla. Fiore regresa a Italia y Gino queda encargado de hacer las gestiones burocráticas cuando Spiro desaparece. Le encuentra pero no pueden regresar a Tirana porque les roban el coche y la documentación y les confunden con las masas hambrientas que tratan de huir del país. Regresan en un camión y Gino se deshace del anciano tras hablar por teléfono con su socio, pero le detienen por haber corrompido a un funcionario. Al final se encuentra con Spiro en el barco —atestado de gente huyendo de la miseria— que se interna en el mar: el viejo está convencido de viajar a América.



Lamerica

La película nos habla de la miseria de un pueblo que pasó de la ocupación fascista a la comunista y que cuando consigue un poco de libertad trata desesperadamente de huir del hambre. Como en la Italia de años atrás, la tierra prometida para miles de albaneses es la Italia que se encuentra al otro lado del mar. La imagen del barco atestado de emigrantes clandestinos que aparece en las últimas secuencias es rigurosamente histórica. La narración viene vertebrada a través de dos empresarios que buscan hacer negocio en el desastre económico del país, para lo que piensan pedir ayudas al gobierno italiano. Es un tipo de fraude legal que ya ensayaron en Nigeria, donde montaron una fábrica de televisores que no llegó a funcionar nunca. El policía les echa en cara su actitud diciendo que «la economía albanesa está muerta, pero un cadáver no se deja en la calle para los perros». Al mismo tiempo, la triste aventura que le toca vivir a Gino le

convierte en un emigrante clandestino más, que tiene que compartir la suerte de los cientos de rostros y miradas, entre esperanzadas y expectantes, en el barco. De otra parte, Spiro es el destino de un pobre italiano que fue enviado a Albania como soldado en tiempos de Mussolini y acabó como preso de Enver Hoxha durante medio siglo. Su locura resulta clarividente porque al deambular por el país con los desarraigados huyendo de la policía de aduanas se cree en la guerra de los años cuarenta; y, posteriormente, con los emigrantes que tratan de alcanzar el barco, piensa que está en los años de su juventud, cuando los sicilianos marchaban a América en busca de mejor fortuna. A pesar de todo, es consciente del engaño en que le han metido y por ello exclama «Pero ¿cómo puede uno ganarse el pan poniendo la firma?». Albania, como todo el Magreb, está recibiendo las emisiones de las televisiones comerciales del Mediterráneo europeo con su propuesta de enriquecimiento fácil, de bienestar y despilfarro. La imagen del bar atestado de pobres viendo el concurso «El precio justo» es significativa; como la conversación en el autobús entre Gino y el joven albanés que piensa en casarse con una italiana y hacerse cristiano para conseguir un empleo. Más aún, este emigrante habla de renunciar a su idioma para que sus hijos no sepan el país de su padre, es decir, está dispuesto a sacrificar su propia identidad cultural —que para él es hambre y miseria— en aras del paraíso de bienestar ofrecido por la televisión. Por otra parte, llama la atención del personaje de Spiro, un hombre cuya vida ha sido un sufrimiento continuo, su capacidad para ser generoso y solidario en las peores condiciones.

Letter to Spain

(Miguel Orodea, Gran Bretaña, 1987).

El primer trabajo como director de Miguel Orodea (Madrid, 1953) es este medimetraje documental producido por Medialink de Londres, la ciudad donde reside. «Carta a España» se trata de una indagación sobre la inmigración española en Gran Bretaña que recoge testimonios vivos acerca de las dificultades (controles policiales, restricciones laborales, falta de garantías en el ejercicio de los derechos) de los trabajadores en un país y una cultura e idioma desconocidos. Asimismo se recogen problemas del regreso de los emigrantes, tales como la educación de los hijos, la ruptura generacional derivada de las diferencias culturales, etc.

La ley del silencio

Título original: On the waterfront. **Producción:** Elia Karan y Sam Spiegel para Columbia Pictures (EE.UU., 1954). **Guión:** Budd Schulberg. **Dirección:** Elia Kazan. **Fotografía:** Boris Kaufman. **Montaje:** Gene Milford. **Dirección artística:** Richard Day. **Música:** Leonard Bernstein. **Intérpretes:** Marlon Brando, Eva Marie Saint, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Pat Henning, Leif Erickson, James Westerfield, Tony Galento, Tami Mauriello, John Hamilton, John Heldabrand, Rudy Brond, Don Blackman, Arthur Keegan, Abe Simon. **Duración:** 104 minutos.

Conocidísima obra por el papel protagonista de Marlon Brando con la que el director de origen turco quiso justificar sus delaciones de quince miembros del partido comunista en la caza de brujas —oficialmente el Comité de Actividades Antiamericanas— y, de ese modo, librarse de la acusación —cierta— de haber estado afiliado a ese partido durante dos años. Elia Kazan (Estambul, 1909) emigró con su familia a los cuatro años a Nueva York, episodio que recrea en *América, América* (1966). En su haber tiene un buen puñado de obras maestras como *Pánico en las calles* (1950), *Un tranvía llamado deseo* (1951), *Al este del Edén* (1955) o *Esplendor en la hierba* (1961).

La ley del silencio cuenta la vida de unos estibadores del puerto neoyorkino y su enfrentamiento con la organización sindical de comportamiento mafioso que controla el trabajo, exige una cuota a los trabajadores portuarios y monta huelgas para que los armandores paguen un porcentaje de la mercancía que se mueve en los muelles. Terry Malloy (Marlon Brando), antiguo boxeador, forma parte de sindicato y es fiel al presidente del mismo, Johnny «el simpático», porque le proporciona trabajos cómodos. Al comienzo, Terry es testigo de cómo el sindicato utiliza métodos criminales y tira desde una azotea a un joven estibador que iba a declarar ante el Comité Anticrimen, que en esos días está llamando a testigos para su investigación, y le hace ver al jefe que no está de acuerdo con esos métodos. La consigna que tienen los trabajadores obedece a una ley de silencio: «no hacer preguntas y mucho menos contestarlas», como dice un obrero experimentado. Ante el cadáver de su hermano, Eddie le reprocha al cura del barrio (Karl Malden) que su parroquia está en las calles y no en la iglesia. El sacerdote se encamina a los muelles y ve cómo el sindicato selecciona a quienes han de trabajar en función de la fidelidad que hay hacia sus líderes y cómo cualquier sospechoso de desafección queda en paro; también comprueba que nadie responde a las preguntas del Comité Anticrimen que indaga la muerte del joven caído

desde la terraza. Con ingenuidad les reprocha a los obreros su silencio ante los métodos mafiosos y les ofrece los locales de la parroquia para reunirse. En la primera reunión, el sindicato envía a Terry Malloy para que informe, pero todos tienen miedo y la reunión es disuelta a palos por la mafia portuaria. Dugan, un obrero que está dispuesto a declarar, pide al cura que les apoye hasta el final. Mientras tanto, Terry cada vez está más cercano de Eddie, la hermana del joven asesinado que trata por todos los medios de esclarecer el caso; en una conversación ella le reprocha su individualismo y su insolidaridad, a lo que él responde que se busca la vida a la sombra de los más fuertes.



La ley del silencio

Dugan, que ha testificado ante el Comité Anticrimen, es asesinado por el sindicato —disfrazando su muerte de accidente laboral— en presencia de Terry. El cura va a darle los sacramentos y aprovecha para hablar contra el hampa y la explotación de los obreros a manos de la organización sindical. Eddie descubre que la muerte de su hermano ha sido ordenada por Johnny el simpático y empuja a Terry a que declare ante el Comité. Habla con un miembro del mismo sin revelar nada, pero el sindicato le envía a Charlie (Rod Steiger), su hermano, para que le convenza de que se mantenga fiel a los mafiosos y acepte un trabajo de capataz en un muelle nuevo. Terry no acepta, matan a su hermano y a él lo intentan asesinar. Por fin, Terry acude a la cita del Comité Anticrimen y hace una declaración en la que acusa con nombres y apellidos a los jefes mafiosos. Al final, Terry se enfrenta

por el trabajo con los miembros del sindicato y, apoyado por los obreros, triunfa y consigue desbaratar el monopolio que tienen sobre el trabajo.

La película ha sido vista como un filme antiobrero en la medida en que quedan malparados los sindicatos portuarios y la propia representación del mundo del trabajo resulta bastante falsificada, ficticia en cuanto presenta a los gangsteres como los explotadores de los obreros... No se cuestiona la explotación capitalista sino que se presenta en su exceso por comportamiento del sindicato, que no respeta la regla de juego. El orden establecido queda restaurado tras el conflicto representado, que para nada supone algún tipo de transformación. La lucha de Terry no es social ni viene motivada por un deseo de justicia, sino por cuestiones afectivas —su amor por la joven Eddie— y morales; concretamente, arrepentido de su traición y complicidad en la muerte del hermano de Eddie a manos del sindicato. Esta película forma parte del cine anticomunista y antisindical que hay en los años cincuenta en Estados Unidos, con títulos como *The woman on Pier 13* (Robert Stevenson, 1950), *I was a communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951) o *The Whistle of Eaton Falls* (Robert Siodmak, 1951), como observa Enrique Monterde (1980). La misma orientación tenía *¡Viva Zapata!* (1952) en la que Elia Kazan subrayó la corrupción de los revolucionarios mexicanos una vez que alcanzaron el poder. Desde el punto de vista formal, la realización de Kazan está muy conseguida, con una planificación ágil y una banda musical, de Leonard Bernstein, que ya es un clásico del género. De hecho, hoy se puede ver *La ley del silencio* como una obra del cine negro en la que —prescindiendo de la palabra sindicato y sus connotaciones— la trama obedece a uno de los aspectos argumentales más utilizados: la lucha de un hombre contra una organización criminal y el papel de la mujer que ama en ese enfrentamiento.

La línea

(Ernesto Rimoch, México-Francia, 1992).

El cineasta mexicano Ernesto Rimoch ha hecho un documental de cien minutos dedicado a la frontera más custodiada del mundo, la que separa su país de Estados Unidos y que se alza como un muro de contención de la pobreza para los miles de trabajadores en paro o en infimas condiciones que tratan de buscarse la vida en el espejismo de la superpotencia. La película hace un recorrido a lo largo de toda la frontera y muestra la marginalidad que viven y a la que son abocados muchos de los personajes.

La línea general/Lo viejo y lo nuevo

Título original: Geenralnaia linia o Staroie i Novoie. **Producción:** Sovkino (URSS, 1929). **Guión:** S.M. Eisenstein y G. Aleksandrov. **Dirección:** Sergei M. Eisenstein. **Fotografía:** E. Tisse. **Dirección artística:** V. Rajals, A. Burov, V. Kovrigin. **Intérpretes:** Marfa Lapkina, Vassia Buzenkov, Mijail Ivanine, Mijail Gomorov, Nejnikov, K. Vasilev. **Duración:** 86 minutos

Tras la obra maestra *El acorazado Potemkin* (1925), verdadera muestra del talento cinematográfico y la anticipación creadora de Eisenstein, el director prepara el rodaje de lo que inicialmente se llamó *La línea general* y que, debido al cambio de la política agraria y a la urgencia de la colectivización del campo pasó a tener otro tono y a llamarse *Lo viejo y lo nuevo*; sin embargo, antes de comenzar esta película hubo de interrumpir sus planes para realizar *Octubre* (1927) en el décimo año de la Revolución. El director de *La huelga** expresa en *La línea general* la transformación que experimenta la vida de Marfa, una campesina que, frustrada en su trabajo individual, decide unir su esfuerzo al de otros campesinos pobres como ella con la colaboración del consultor agrícola de la región. El éxito de la empresa suscita los celos de los propietarios y las autoridades que ponen todos los impedimentos para que continúe el trabajo cooperativo. Afortunadamente, los miembros más comprometidos de la comunidad unen sus fuerzas y consiguen un tractor, lo que les dará el triunfo definitivo.

La línea general es una obra que peca de esquematismo y maniqueísmo en el desarrollo de ese argumento. Al fin y al cabo se trata de ofrecer una «historia ejemplar» con imágenes directas que muevan a la política establecida; de ahí que presente las ventajas de la industrialización del campo como medio para conseguir la riqueza y la liberación de los campesinos dependientes de los propietarios (*kulaks*) en connivencia con la iglesia. Para ello el director se vale de elementos emotivos en algunas secuencias.

Looks and Smiles

Título original: Looks and Smiles. **Producción:** Black Lion/Kestrel Films/MK2 Prod. para Central TV (Gran Bretaña, 1981). **Guión:** Barry Hines. **Dirección:** Ken Loach. **Fotografía:** Chris Menges, en blanco y negro. **Montaje:** Steve Singleton. **Dirección artística:** Martin Johnson. **Música:** Marc Wilkinson, Richard and the Taxmen. **Intérpretes:** Graham Green (Mick Walsh), Carolyn Nicolson (Karen Lodge), Tony Pitts (Alan Wright), Roy Haywood (Phil Adams), Phil Askham (Sr. Walsh), Pam Darrell (Sra. Walsh), Tracey Godlad (Julie), Patti Nichols (Sra. Wright), Cilla Mason (Sra. Lodge). **Duración:** 104 minutos.

La vida cotidiana en la ciudad de Sheffield, castigada por el paro, donde los jóvenes tratan de sobrevivir y tienen como única alternativa entrar en el Ejército. El guionista, Barry Hines, explica que trataba de hacer una película sobre los primeros amores juveniles, pero que el momento social del paro que arreciaba a finales de los setenta cobró cada vez más importancia en las vidas de esos jóvenes. No se trata de una película de tesis o didáctica, sino de una auténtica historia donde se preserva la humanidad e individualidad de los protagonistas, que Ken Loach explica diciendo que «Es una película sobre los adolescentes que se enfrentan al mundo exterior y encarnan la realidad que la vida les ofrece, tanto en lo personal como en lo social. Trata de cómo aprender a vivir dentro de los límites que les impone la propia vida. Nunca me ha interesado hacer películas de propaganda, porque me parece limitador para con las personas que intentas presentar. En el Reino Unido el futuro que se ofrece a los adolescentes es, en estos momentos, desolador, y nuestra responsabilidad consiste en retratar esa realidad de forma honesta. Nos preocupaba mucho que nuestra película no fuera únicamente un producto del realismo social sobre el desempleo, sino que ofreciera un ajustado análisis interior de los adolescentes afectados. Pero es una película con mucha ternura» (en Petley, 1992, 96-97).

Gran parte del realismo que destilan las imágenes del cine de Ken Loach, particularmente *Lloviendo piedras** o *Riff raff** se debe al hecho de rodar sucesivamente, de modo que los actores van construyendo los personajes a medida que los interpretan, y de ese modo no pierden espontaneidad. Y, aún más, debido a que Loach elige actores no profesionales que, normalmente, se identifican con los personajes en cuanto bien podrían ser ellos mismos. Así, los jóvenes protagonistas de *Looks and Smiles* son, en la vida real, muy parecidos a los personajes: Graham Green trabaja como aprendiz en una mina, Carolyn Nicolson estaba pensando en abandonar la ciudad tras acabar el instituto y Tony Pitts estuvo a punto de ingresar en el ejército, como su personaje.

Un lugar en el mundo

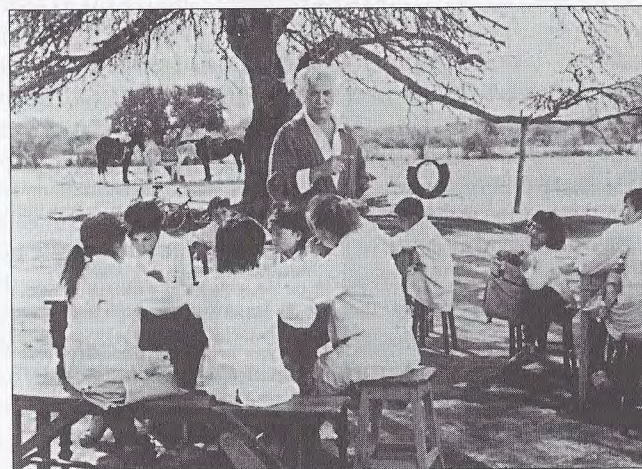
Título original: Un lugar en el mundo. **Producción:** A. Aristarain y Osvaldo Papaleo/Cooperativa Cinematográfica para Transmundo (Argentina, 1991). **Guión:** A. Aristarain y Alberto Lecchi según argumento de Aristarain y Kathy Saavedra. **Dirección:** Adolfo Aristarain. **Fotografía:** Ricard De Angelis. **Montaje:** Eduardo López. **Dirección artística:** Abel Facello. **Música:** Patricio Kaudeer. **Intérpretes:** José Sacristán (Hans), Federico Luppi (Mario), Cecilia Roth (Ana), Leonor Benedetto (Nelda), Gastón Baty (Ernesto), Rodolfo Ranni (Andrada), Hugo Arana (Zamora), Mario Alarcón (Juan). **Distribución:** Golem. **Duración:** 94 minutos.

Aunque su filmografía se decanta hacia el «thriller» —*Los últimos días de la víctima* (1982) y la serie televisiva *Carvahlo*— el director argentino Adolfo Aristaráin (Buenos Aires, 1940) dio un giro importante, regresando a los intereses de *Tiempo de revancha** con *Un lugar en el mundo*, una de las películas más importantes que ha dado el cine latinoamericano en los últimos años. Aristaráin, que fue en nuestro país ayudante de dirección de Mario Camus en bastantes obras, se lanzó con esta película a hacer un cine distinto, a contracorriente. En ella hay un canto a la solidaridad, a la lucha por un futuro donde la gente mantenga la dignidad. Posteriormente realiza *La ley de la frontera* (1995), un relato de aventuras que es, también, una visión de la evolución de la conciencia transformadora a lo largo de este siglo.

El desencanto, los sueños marchitos de mayo del 68, las cicatrices de las persecuciones políticas, los ideales abofeteados por una realidad cada vez más alimenticia, el propio socialismo que desaparece en el horizonte a base de sucesivas reconversiones, el compromiso concreto con los desheredados, la lucha contra el cacique que siempre utiliza las mismas artes para desbaratar la solidaridad obrera, los ensayos de cooperativismo que permitan la dignidad del trabajador, la escuela que da el «pan de la palabra» a los pobres, la opción de vida religiosa que elige el amor a todos en lugar de la familia... todos estos y algunos temas más están presentes en *Un lugar en el mundo*. La propia película, realizada en cooperativa, ha sido una muestra de lo que quiere enseñar: la lucha contra el dominio capitalista en tiempos difíciles porque todo (hasta las convicciones ideológicas) acaba comprándose. El «lugar en el mundo» es el Valle Bermejo, una tierra árida adonde llega un matrimonio de antiguos exiliados de la dictadura militar argentina y donde, además de una monja, malviven los campesinos obligados a vender la lana al precio que marca el patrón. Un geólogo español trabaja estudiando el valle que acabará desapareciendo bajo las aguas de un pantano, como triste destino del espacio donde se ensaya la utopía. Pero no hay lugar al desánimo («si tenemos perdida la guerra, al menos nos daremos el gusto de ganar una batalla»), por más que las desilusiones nos acechen. Cada personaje siente la amargura del fracaso: el padre ve deshacerse la cooperativa, la mujer ha de reprimir sus sentimientos, el chico ve su primer desamor juvenil, la monja es destinada a otro lugar y el geólogo, antiguo ácrata, continúa su vagar «mercenario» al servicio de las multinacionales. Pero todos entendieron que ese espacio de miseria y de lucha era su «lugar en el mundo»: el «topos» donde era posible la utopía.

Cine que invita a la reflexión desde la realidad inmediata, las ilusiones agónicas y los sentimientos contradictorios. En algunos

momentos, con el realismo dramático de comprobar que todo está en contra del impulso utópico y cunde el desencanto; en otros, con la convicción interior de que ser fiel a uno mismo exige el sacrificio de luchar contra una realidad testaruda...



Un lugar en el mundo

La monja y el matrimonio ensayan unas mejores condiciones de vida para las gentes de Valle Bermejo que abarcan el trabajo (creación de la cooperativa), la sanidad (dispensario) y la religión (capilla). En la desintegración final, el triunfo del cacique al construir la presa provocará el desarraigo de los campesinos, quienes se verán abocados a emigrar a la capital e instalarse en una «villa miseria» mucho peor que los ranchos que vendieron para ser anegados por el embalse. La apuesta definitiva es la cultura, la educación como medio de mantener la dignidad: «Cuanto más sepas, menos te van a mandar», le dice Mario a su hijo Ernesto, un chico a través de cuya mirada se nos cuenta el relato que, de ese modo, adquiere una perspectiva iniciática auténtica, sin moralismos ni didactismos.

Un lugar llamado Milagro

Título original: The Milagro beanfield war. **Producción:** R. Redford y Moctezuma Esparza para Wildwood Enterprises (EE.UU., 1988). **Guión:** David S. Ward y John Nichols, según la novela de éste. **Dirección:** Robert Redford. **Fotografía:** Robbiw Greenberg. **Montaje:** Dede Allen. **Dirección artística:** Joe Aubel. **Música:** Dave Grusin. **Intérpretes:** Chick Vennera, Sonia Braga, John Heard, Juliw Carmen, Christopher Walken, Melanie Griffith, Richard Bradford. **Distribución:** UIP. **Duración:** 110 minutos.

Redford (Santa Mónica, 1937), símbolo sexual de las pantallas en los setenta, pasó más tarde a dirigir, además de animar una productora, la Sundance Institute, y un estimulante festival de cine realizado al margen de la industria. Su primera obra, *Gente corriente* (1980) constituyó todo un éxito y recibió cuatro oscars. Recientemente ha realizado la muy notable *El río de la vida* (1992), basada en la novela de Norman McLean. *Un lugar llamado Milagro* cuenta la lucha por la tierra de un campesino chicano apoyado por todo un pueblo frente a una gran empresa que quiere transformar el lugar en un centro de ocio. «La guerra del huerto de judías de Milagro» —como dice el título original— surge cuando el campesino utiliza para regar sus alubias el agua que teóricamente pertenece a la empresa constructora. Los habitantes de Milagro (Nuevo México) son en su mayoría hispanos y reaccionan cuando un promotor inmobiliario sin escrúpulos amenaza con convertir el pueblo en un lugar de turismo para ricos «wasp». Es decir, se trata de la cuestión muy recurrente de la lucha por la tierra que, en este caso concreto, supone la lucha por la supervivencia de un modo de vida tradicional —y la cultura en la que se inscribe— frente al progreso «arrollador» de la cultura dominante. Pero el tratamiento dado a este argumento dramático es blando y conciliador, primando los aspectos sentimentales, de modo que la película ofrece una visión capriana, con las aristas limadas, de un problema social. Redford ha querido construir una fábula, un relato que se inscriba en el «realismo mágico», pero el resultado deja mucho que desear si nos atenemos a las pretensiones que subyacen al libro y al guión, aunque se vea con agrado.

Lloviendo piedras

Título original: Raining Stones. **Producción:** Sally Hibbin para Parallax Pictures (Gran Bretaña, 1993). **Guión:** Jim Allen. **Dirección:** Ken Loach. **Fotografía:** Baary Ackroyd. **Montaje:** Jonathan Morris. **Música:** Stewart Copeland. **Interpretes:** Bruce Jones (Bob), Julie Brown (Anne), Gemma Phoenix (Collen), Ricky Tomlinson (Tommy), Tom Hickey (Padre Barry), Mike Fallon. **Distribución:** Alta Films. **Duración:** 87 minutos.

El director de *Riff raff** tiene una carrera insobornable de cine sociopolítico donde los protagonistas son trabajadores que viven su problemática diaria. En *Lloviendo piedras* cuenta la historia de dos de ellos. Bob es un obrero en paro que con su amigo Tom se buscan la vida como pueden, con chapuzas, pequeños robos y trabajos clandestinos. Collen, la hija de Bob va a hacer la primera comunión y su padre, que está muy orgulloso del acontecimiento, no quiere que a su hija le falte de nada. Necesita comprarle un traje que le cueste más de cien

libras que no tiene. Además, sus posibilidades de conseguir el dinero disminuyen porque le han robado la furgoneta. Intenta algunos trabajos y se emplea como guarda de seguridad en una discoteca donde ve a la hija de su amigo vender droga y trata de impedirlo, por lo que es expulsado del trabajo. Al final ha de pedir un préstamo a un usurero. El mafioso del barrio, que ha comprado la deuda, extorsiona y amenaza a su esposa y a su hija. Bob se enfurece y se pelea con el usurero, quien trata de huir cuando tiene un accidente que le cuesta la vida, con lo que Bob ha saldado su deuda; sin embargo, se siente culpable pero el párroco le da ánimos y le dice que calle porque no es responsable de esa muerte. Al final celebran la primera comunión.

Lloviendo piedras es una película heredera del neorrealismo italiano de la postguerra, cuando el cine trataba de mostrar la pobreza y la lucha por la supervivencia de las gentes. La novedad está ahora en un sentido del humor que, al mismo tiempo que acerca a los personajes a la picaresca, hace de la necesidad virtud y resulta un antídoto contra la desesperanza. Este carácter neorrealista se aprecia en una cámara que actúa como notario, disimulando el artificio cinematográfico y desnudando la acción dramática de elementos que distraigan de lo esencial. Tan ello es así que más parece que asistimos a retazos de la vida de unas personas que a una historia construida para nuestro entretenimiento. Esta es la grandeza y la maestría de Loach quien, además, tiene el buen gusto de no cargar las tintas. La cuestión central de *Lloviendo piedras* es el paro y la necesidad de sobrevivir en una sociedad donde no hay trabajo estable para un porcentaje importante de la población. Ello se ve agravado cuando una familia tiene necesidades extraordinarias —objetivas o subjetivas; reales o culturales— como puede ser un traje de primera comunión.

En buena medida estamos ante una película de personajes: Tom es un obrero sin expectativas de futuro, Bob lucha desde el sentimiento de que no mejorará su situación, su suegro trabaja en una asociación ciudadana y trata de conseguir políticamente mejoras para los trabajadores, el párroco es un hombre cercano a la gente y busca el modo de mantener la esperanza sin renunciar a la justicia, la hija de Tom ha encontrado la falsa salida del tráfico de drogas, Anne (esposa de Bob) pertenece a una generación incapacitada al cabo de los años para el trabajo, etc. Todos ellos ofrecen un panorama bastante sombrío de gentes del pueblo en la Inglaterra actual. La película invita a reflexionar sobre las necesidades que tenemos o que nos hemos creado socialmente. Incluso sobre cierta sociedad de consumo que «exige» necesidades más allá de lo razonable. El propio párroco le dice a Bob y a su esposa que no es necesario que gasten tanto dinero

porque «los padres de clase media no gastan ni la mitad»; llega a ofrecerles un vestido usado en buenas condiciones, que ellos rechazan porque entienden que han de esforzarse para satisfacer las expectativas de su hija en «el día más feliz de su vida». Bob ha interiorizado la cultura burguesa y es víctima de las necesidades que la misma exige como universales para participar de la sociedad y hasta para mantener la dignidad y el aprecio de uno mismo.



Lloviendo piedras

La clase obrera presentada en la película está formada por personas muy castigadas, hasta el punto de que algunas llegan a plantearse el suicidio y abandonan toda esperanza. El sentimiento de impotencia y rebeldía lleva, a largo plazo, a cierta neurosis (gritos de Tom al helicóptero: «No somos animales porque no tengamos trabajo») como dice su esposa; y mina la moral de esas personas que hasta dependen del dinero ilegal obtenido por sus hijos. Otros sufren la exclusión del mercado laboral por falta de cualificación (Anne) o accidentes para los que no se tiene un seguro (señora del bar). En esta situación de desprotección social, las personas están a merced de usureros dispuestos a explotar las necesidades ajenas y obtener beneficios abusivos. Así, en la puerta de la oficina donde cobran el paro pululan los mafiosos amenazando a los que salen. Lejos de todo cine didáctico o con pretensiones mensajísticas demasiado explícitas, *Llo-*

viendo piedras es una película que se aproxima al obrero común, sin conciencia social ni esperanza en las organizaciones. A pesar de la libertad sindical, de las leyes que recogen los derechos de los trabajadores... el trabajador en paro se tiene que buscar la vida por sí mismo.

La madre

Título original: Mat'. **Producción:** Mejrabpom-Rouss (Unión Soviética, 1926). **Guión:** N. Zarji, según la novela de Máximo Gorki. **Dirección:** Vsevolod Pudovkin. **Fotografía:** A. Golovnia. **Dirección artística:** S. Kozlovski. **Música:** D. Blok. **Interpretes:** Vera Baranovskaia (Nilovna, la madre), Nikolai Batalov (Pavel Vlasov), Alexandr Chistiakov, (padre), Anna Zemissova (Ana), V. Vidonov (Micha), V.I. Pudovkin (policia), Iván Koval-Samborski. **Duración:** 85 minutos.

Uno de los nombres mayores del cine revolucionario es Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953). Comenzó como actor y estaba orgulloso de su trabajo interpretativo en *Iván el Terrible* (S.M. Einsenstein, 1944). Se inició en 1921 como realizador con *La hoz y el martillo y Hambre... hambre... hambre*, dos cortometrajes al servicio de la revolución. El tema recurrente en *La madre* y otras películas suyas como *El fin de San Petersburgo** o *Tempestad sobre Asia* (1926) es la toma de conciencia revolucionaria. *La madre* pasa por ser una de las diez mejores películas de la historia del cine (Passek, 1991, 633).

Vlasov es un obrero que trabaja en régimen de semiesclavitud en las fábricas de la Rusia zarista. El alcohol le hace olvidar los sinsabores de la vida. Su mujer envejece prematuramente, castigada por las condiciones del contexto social y por la brutalidad de su marido. Pavel, el hijo del matrimonio, también obrero, lucha por cambiar la situación de los trabajadores. Ante la huelga que se avecina, Pavel es encargado de cuidar del armamento. Unos provocadores son reclutados para atacar a los huelguistas, entre ellos se encuentra su padre, Vlasov, que se ha vendido a cambio de una botella de vodka. Padre e hijo se enfrenta en la refriega y en la lucha, los huelguistas son acorralados en una taberna, pero Vlasov muere. La policía busca al autor de esa muerte y acude a casa de su esposa, a quien prometen la libertad de su hijo —que ha sido detenido— a cambio de entregar las armas. Pero se llevan a Pavel y le condenan a trabajos forzados. Cuando la madre lo visita en la cárcel entiende que ha sido un error entregar las armas. Pavel consigue escapar; junto a su madre participa en una manifestación que es reprimida con disparos por la policía. El hijo muere, pero la madre «superando su tragedia personal, toma en sus manos la bandera y avanza con los obreros hasta que una bala pone fin a su vida». (Porter-Moix, 1968, 156, de donde tomamos este

argumento). Frente a la estética vanguardista, Pudovkin se decanta en esta película por una concepción más clásica del relato, en la que utiliza metáforas y administra sabiamente el ritmo narrativo, así como la interpretación de los actores. Hace una verdadera traslación del texto de Gorki suprimiendo unos fragmentos y ampliando otros; es decir, construyendo un auténtico guión cinematográfico en el que la imagen sea significativa y no añadida a un discurso verbal. Destaca también la magnífica fotografía y el uso creativo del montaje.

El magistrado

(«Il magistrato», Luigi Zampa, Italia-España, 1959).

En esta película, dirigida por Zampa, el autor de *Noble gesta**, confluyen varios intereses: la denuncia social de los obreros portuarios que son amenazados con perder su empleo a menos que paguen un porcentaje de su sueldo, igual que en *La ley del silencio**; la voracidad de una familia burguesa que trata por todos los medios de asegurarse unos ingresos extraordinarios mediante el chantaje; y la aplicación de la justicia que ha de realizar un juez, a sabiendas de las dificultades para luchar contra prácticas corruptas arraigadas en la sociedad. El resultado es una película un tanto indefinida entre el cine comprometido y el simple policíaco rodada con un estilo clásico, pero que trata de servir como documento de una realidad.

I Magliari

Título original: I Magliari. **Producción:** Franco Cristaldi para Titanus-Vides-LGC (Italia, 1959). **Guión:** F. Rosi, Cechi d'Amico, G. Patroni Griffi. **Dirección:** Francesco Rosi. **Fotografía:** Gianni di Venanzo. **Dirección artística:** Dieter Bartels. **Música:** Piero Piccione. **Intérpretes:** Alberto Sordi, Renato Salvatori, Belinda Lee, Linda Vandal, Aldo Giuffrè, Nino Vingelli, Nino di Napoli. **Duración:** 107 minutos.

El director de *Manos sobre la ciudad** encarna a un «magliari» napolitano, un vendedor ambulante cínico y astuto que se traslada a Hamburgo para buscar nuevos modos de vida. Sin embargo se topa con la Mafia, que no acepta que alguien trabaje al margen de los códigos establecidos por ella. A través de elementos de tragedia y del cine negro, el director hace una denuncia de las condiciones de vida de los emigrantes italianos en Alemania y como es recurrente en todo el cine de Rosi, de las organizaciones mafiosas que arruinan la vida de los trabajadores con sus chantajes.

El malvado Carabel

(Fernando Fernán-Gómez, España, 1955).

La novela de Wenceslao Fernández Flórez había sido adaptada al cine por Edgar Neville en 1935. Pero tiene mayor interés la versión que veinte años más tarde realiza Fernán-Gómez y que, en cierto modo, es un antecedente de *La vida por delante** y *La vida alrededor* (1959). El argumento es una fábula sobre Carabel, un hombre bueno, empleado de una agencia inmobiliaria, a quien su novia fuerza a robar para poder casarse. La película contiene una crítica hacia la especulación urbanística y, sobre todo, hacia la posibilidad de que un trabajador honrado consiga una vida digna y respetable. Por el contrario, más bien se muestra que el engaño y el fraude son los medios más directos para lograr el éxito social, con lo que se ponen de manifiesto las contradicciones de una estructura social injusta. Pero el final es necesariamente conciliador y niega el escepticismo predicho a lo largo de toda la historia. Particular interés tiene el reflejo de la vida cotidiana de gente trabajadora desde una perspectiva crítica.

Manos sobre la ciudad

Título original: Le mani sulla città. **Producción:** Lionello Santi para Galatea (Italia, 1963). **Guión:** F. Rosi, Enzo Provenzale, E. Forcella, Raffaele La Capria. **Dirección:** Francesco Rosi. **Fotografía:** Gianni di Venanzo. **Montaje:** Mario Serandrei. **Dirección artística:** Massimo Rosi. **Música:** Pario Piccioni. **Intérpretes:** Rod Steiger (Eduardo Nottola), Salvo Randone (De Angeli), Guido Alberti (alcalde Maglione), Angelo D'Alessandro (concejal Balsamo), Gaetano Grimaldo Filioli, Marcello Cannavaro, Alberto Canocchia, Terenzio Cordova, Dany Paris, Renato Terra, Vincenzo Metafora. **Duración:** 105 minutos.

El cine político italiano tiene como maestro a Francesco Rosi (Nápoles, 1922), un hombre iniciado en la profesión de la mano de Luchino Visconti, de quien fue ayudante de dirección, entre otras, en *La tierra tiembla**. Merece la pena destacar algunas de sus películas donde el contenido de denuncia está siempre vinculado al análisis del empobrecimiento del sur italiano, de la emigración hacia el triángulo norteño Milán-Turín-Génova, de la explotación de las gentes del sur a manos de terratenientes y la manipulación política de que son objeto los trabajadores sin otra esperanza que marchar... Ya en su primera película *El desafío* (1958), coproducida por España, muestra el control del mercado negro de frutas y verduras en manos

de la mafia napolitana. Posteriormente realiza *I Magliari**. Su tercera película, quizá la mejor de su filmografía, *Salvatore Giuliano* (1962), ya presenta todo un modelo para el acercamiento objetivo a la realidad social y política. Se trata de la reconstrucción histórica del personaje independentista siciliano que se enfrenta a la Mafia y a los terratenientes apoyados en ella. Cuando las masas y las organizaciones obreras toman la bandera de la independencia de la isla, la Mafia se compromete con el poder político para mantener el orden del que es beneficiaria.

Irá seguida de análisis políticos sobre la crisis petrolífera y el Tercer Mundo (*El caso Mattei*, 1972), el terrorismo y la desestabilización de la democracia (*Excelentísimos cadáveres*, 1975) o el fascismo y, nuevamente, las diferencias norte-sur, en *Cristo se paró en Éboli**. Menor interés han tenido sus incursiones en otros géneros, como *Carmen* (1984) y *Crónica de una muerte anunciada* (1987). El director ha expresado su forma de abordar los hechos sociales en estas palabras dichas a raíz del primer premio otorgado en Cannes a *El caso Mattei*: «Empleo un método, un proceso informativo mejor, que me pone en contacto con la realidad circundante y me permite contar a los demás lo que yo he visto y creído que valía la pena conocer para reflexionar y discutir sobre ello. Quiero comprender y quiero hacerme preguntas sobre la historia de mi país y, sobre todo, cuanto pasa por delante de mis ojos para hacer llegar a los demás esa necesidad de comprensión... Esa es la función de un artista comprometido», (en *Font*, 1975, 4).

En esta película, con una estructura basada en encuestas que subraya la diversidad de puntos de vista, Rosi presenta el problema que tiene la clase obrera en Nápoles para conseguir una vivienda y cómo las gentes son víctimas de la especulación inmobiliaria. Tras una recalificación de terrenos en la que sale beneficiado, el alcalde de Nápoles presenta un ambicioso plan urbanístico. En los trabajos de demolición de casas antiguas hay un hundimiento con varios heridos; se crea una comisión investigadora y hay tensiones entre los democristianos en el poder municipal, acrecentados por la inmediatez de las elecciones. Lo que puede parecer un problema administrativo deviene, a través de este relato, en drama colectivo de trágicas consecuencias. El alcalde es presionado y da orden de desalojar los edificios viejos, lo que hace el ejército ante la resistencia de los vecinos.

Manos sobre la ciudad se ubica, como ha observado Michel Clément, en ese territorio predilecto del cine de Rosi que es «el Sur natal—ese mezzogiorno al que los italianos llaman su África— con su retraso económico, su pobreza, su violencia y su misticismo. Pero bajo

su mirada, esta región se convierte no sólo en el microcosmos de Italia, sino del mundo: lo antiguo debe dejar paso a lo nuevo, el subdesarrollo y la sociedad agraria esperan el paso a la era industrial y a la prosperidad» (Passek, 1991, 667). El director plantea con valentía el problema de la vivienda en sus diversos aspectos, sin soslayar las causas más profundas de la corrupción política ni las consecuencias trágicas para quienes lo padecen. Por ello su película tiene carácter de documento de denuncia. Fue premiada con el León de Oro en Venecia.

Manuel

(Alfredo Anzola, Venezuela, 1979).

El cineasta latinoamericano Alfredo Anzola comenzó, tras realizar varios cortometrajes, con *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977), una fábula donde dos jóvenes encuentran trabajo en un negocio de muebles y descubren los negocios sucios del patrón y con hábiles engaños logran chantajearle. El argumento sirve para hacer una crítica sobre la sociedad del dinero fácil. En *Manuel* se plantea la llegada de Manuel, un sacerdote, a un pueblo de pescadores y el progresivo compromiso que adquiere en solitario en la defensa de los pescadores. Estos están amenazados por una gran empresa que trata de construir un complejo turístico y va a acabar con el medio de vida tradicional. El cura se ha enamorado de una mujer casada del pueblo y los constructores se valen de su marido para desprestigiarlo y atajar el apoyo que presta a los pescadores.

María, matrícula de Bilbao

Título original: María, matrícula de Bilbao. **Producción:** Chamartín (España, 1960). **Guión:** L. Vajda, Luis de Diego y José María Sánchez Silva, según la novela «Luiso», de estos dos. **Dirección:** Ladislao Vajda. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Música:** Pablo Sorozabal (padre e hijo). **Intérpretes:** Alberto Closas, Arturo Fernández, Charles Vanel, Nadia Gray, Javier Asín, María Rosa Salgado, Carlos Casaravilla. **Duración:** 94 minutos.

De origen húngaro, aunque gran parte de su carrera la desarrolló en nuestro país, Ladislao Vajda (1905-1965) es conocido por *Marcelino, pan y vino* (1954) que, junto a *Carne de horca* (1953), *Mi tío Jacinto** y *El cebo* (1958), es lo más representativo de su filmografía. *María, matrícula de Bilbao* es una de las muchas películas de Vajda protagonizada por un niño, donde se desarrolla la ternura y el sentimentalismo hasta extremos que hoy serían poco menos que ina-

ceptables; no obstante, el interés para nuestra selección está en presentar el trabajo de los marineros y el conflicto de un joven con su familia, que ha trabajado desde varias generaciones en la mar y que ahora el joven quiere romper esa tradición porque carece de vocación para ser marinero.

Margaret's Museum

Título original: Margaret's Museum. **Producción:** M. Ransen, Christopher Zimmer, Claudio Luca y Steve Clark-Hall para Ranfilm/ImageX/Télé-Action/Skyline (Gran Bretaña-Canadá, 1995). **Guión:** Gerald Wexler y M. Ransen, según la novela «The glace Bay miner's Museum», de Sheldon Currie. **Dirección:** Mort Ransen. **Fotografía:** Vic Sarin. **Montaje:** Rita Roy. **Dirección artística:** William Flemming y David McHenry. **Música:** temas tradicionales gaélicos. **Intérpretes:** Helena Bonham-Carter (Margaret), Clive Russell (Neil), Craig O'Leary (Jimmy), Kate Nelligan (Catherine), Kenneth Welsh (Angus), Andrea Morris (Marilyn).

El cineasta canadiense Mort Ransen se formó rodando documentales y dramas experimentales; ha escrito y dirigido una veintena de películas para la pequeña pantalla. *Margaret's Museum* es su primer filme comercial en el que ha tratado de mostrar la vida de lucha y esfuerzo en un pueblo minero donde los personajes tratan de huir del trabajo penoso en las minas. A pesar de tratarse de una obra que no sorprende en su clasicismo recibió la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián de 1995.

La película está ambientada en los años cuarenta, en una isla perdida de Nueva Escocia llamada Cape Breton. Margaret, una chica independiente que no acaba de integrarse en el pueblo minero, vive con su madre. Su padre y un hermano perdieron la vida en un accidente en la mina de carbón. Margaret aspira a salir de ese pueblo triste y rehuir el destino de otras jóvenes de su edad: casarse con un minero. Sin embargo, un día se encuentra en el restaurante chino del pueblo con Neil Currie, un forastero atractivo, del que pronto se enamora la chica porque ve en él un soñador que también odia la mina. Neil fue despedido de su último trabajo en una mina por la alienación que supone arrancar el carbón. A diferencia de los habitantes de Cape Breton, a Neil le gusta hablar en gaélico —el lenguaje de los antepasados— y tocar la gaita. Margaret y Neil tienen que vencer las dificultades de la madre de ella, que ve a joven como un bebedor amante de la música; pero logran casarse y Neil trabaja en el restaurante chino como fregaplatos, para cumplir la promesa de no ir a la mina, mientras ella limpia en el hospital de la ciudad. Todo con tal de huir de los riesgos de accidentes en las galerías.

Al mismo tiempo, Jimmie, el hermano de Margaret, trata de lograr un empleo en la mina, para lo que cuenta con la ayuda de Marilyn, la hija del gerente de la compañía. Pero su tío Angus —minero como todos en el pueblo— prometió al padre de Jimmie, antes de que muriera, que haría todo lo posible porque su hijo no trabajara en la mina; para ello convence al capataz de que su sobrino es demasiado joven para palear carbón. Como contrapartida, Angus echa hora extras para que Jimmie vaya a estudiar a Toronto. Por su parte, Neil pierde el empleo en el restaurante, lo que significa que el joven matrimonio no ganará lo suficiente como para alimentar a los hijos que vengan. Ella le propone al marido renunciar a tener hijos, pero él vuelve a trabajar como minero para sacar adelante con dignidad a su familia.

Más allá de la ambición

Título original: Miles from Home. **Producción:** Frederick Zollo y Paul Kurta para Cinecom Entertainment Group (EE.UU., 1988). **Guión:** Chris Gerolmo. **Dirección:** Gary Sinise. **Fotografía:** Elliot Davis. **Montaje:** Jane Schwartz Jaffe. **Dirección artística:** David Gropman. **Música:** Robert Folk. **Intérpretes:** Richard Gere (Frank Roberts), Kevin Anderson (Terry Roberts), Penelope Ann Miller (Sally), Brian Dennehy (Frank Roberts, sr.), Judith Ivery (Frances), Helen Hunt (Jennifer), Terry Kinney (Mark). **Duración:** 113 minutos.

El director de *De ratones y hombres** aborda un relato en el que se quiere dar cuenta del empobrecimiento de ciertos sectores sociales norteamericanos a lo largo de los ochenta, es decir, de la era Reagan-Bush, provocado por una industria poco competitiva frente al exterior, un sistema bancario en crisis y una agricultura en bancarrota. En los años cincuenta, en Iowa, una familia posee una granja modelo que es mostrada a Krushev en la visita que hizo a Estados Unidos en 1959. Son tiempos de prosperidad. Muerto el patriarca de la familia, los hijos no pueden o no son capaces de sacar adelante la explotación agrícola y, asediados por la presión fiscal —y los bancos que están deseoso de ejecutar la hipoteca— deciden quemar la granja con la simpatía de otros campesinos que se encuentran con los mismos problemas. Tras el incendio se marchan en busca de mejores oportunidades, aunque, en realidad, se trate de una huida que les lleva a la destrucción propia y ajena. *Más allá de la ambición* es una película que participa de diversos géneros y, para lo que nos interesa, constituye un testimonio sobre una generación en la que el trabajo productivo como medio de ganarse la vida ha hecho crisis, tanto desde las estructuras socioeconómicas como desde los valores de los miembros de esa generación, quebrados por la indiferencia y el nihilismo.

Más poderoso que la vida

Título original: Bigger than life. **Producción:** James Mason para 20th Century Fox (EE.UU., 1956). **Guión:** Cyril Hume, Richard Maibaum, Clifford Odets y Gavin Lambert. **Dirección:** Nicholas Ray. **Fotografía:** Joseph McDonald. **Montaje:** Louis Loeffler. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler. **Música:** David Raksin. **Interpretes:** James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau, Robert Simon, Christopher Olsen, Roland Winters, Rusty Lane, Kipp Hamilton, Betty Caulfield. **Duración:** 95 minutos.

Si en los años veinte y treinta era frecuente presentar el alcohol como falsa salida desesperada frente al paro y la miseria, pocas películas hay en las que la drogadicción aparezca como dependencia creada a partir de unas condiciones de trabajo. Mucho menos en fechas tan tempranas como los años cincuenta. En su origen, *Más poderoso que la vida* fue un proyecto en el que el actor James Mason se inició en los caminos de la producción. Basándose en un artículo periodístico que recogía un suceso real, quiso hacer una película en blanco y negro de carácter documental y encargó a Nicholas Ray la realización. Ray (1911-1979) ha sido un caso único en el mundo cinematográfico, pues ha sabido convertir los encargos industriales en auténtico cine de autor. Entre sus obras más conseguidas están *Johnny Guitar* (1954), *Rebelde sin causa* (1955) y *La verdadera historia de Jesse James* (1957).

Ed Avery no gana lo suficiente para alimentar a su familia en su trabajo como maestro de escuela. Por ello se pluriemplea y trabaja como taxista por las noches. Pero, al poco tiempo, su salud se resquebraja por el ritmo al que somete a su organismo. Internado en un hospital los médicos le prescriben una medicación con cortisona a la que Ed se va haciendo adicto progresivamente. En ese proceso la personalidad va cambiando, haciéndose más tiránico y solitario y descargando sobre su mujer y su hijo todas las iras acumuladas por la autodestrucción en que se ha embarcado sin querer, pero de la que es consciente. La película, que se inscribe en el mejor cine de Ray, no tuvo éxito y hasta se rechazó su tratamiento —auténticamente premonitorio— del problema de las drogas.

Metello

Título original: Metello. **Producción:** Gianni Hecht Lucari para Documento Film (Italia, 1970). **Guión:** Suso Cecchi d'Amico, Luigi Buzzoni, M. Bolognini, según la novela de Vasco Pratolini. **Dirección:** Mauro Bolognini. **Fotografía:** Ennio Guarnieri. **Música:** Enrico Morricone. **Interpretes:** Massimo Ranieri, Ottavia Piccoli, Tina Aumont, Lucia Bosé. **Duración:** 105 minutos.

Con una filmografía en la que destaca la construcción estética y los personajes ambiguos, Mauro Bolognini (Pistoia, 1922) es conocido, sobre todo por el hermoso drama social *La herencia Ferramonti* (1976), protagonizado por Burt Lancaster.

En *Metello* cuenta la vida de un joven huérfano, nacido en Florencia en 1872, que es educado en un ambiente anarquista por sus padres adoptivos. Rehusa acompañarles a Bélgica y, en su ciudad natal, es ayudado por Pallesi, amigo y correligionario anarquista como su padre. Desde muy pronto, Metello se compromete en la acción política en favor de la clase obrera y en la defensa de los trabajadores mediante el sindicato. Por ello es perseguido y encarcelado. En 1902 participa en una huelga de los albañiles que termina con un enfrentamiento con los esquirols y la policía en el que muere un obrero. La película también presenta la vida privada de este hombre, tanto los aspectos netamente sentimentales (su amor con una viuda rica, su boda con la hija de Pallesi y sus escarceos amorosos con una vecina) como aquellos afectados por la ideología (su enfrentamiento con la conducta de esquirol de su hijo adoptivo). La realización de Bolognini cuida la puesta en escena para recrear con ternura y sensibilidad toda una época. De hecho, las secuencias del trabajo, las reuniones sindicales o las huelgas son tratadas de un modo cotidiano, con enorme cercanía y humildad.

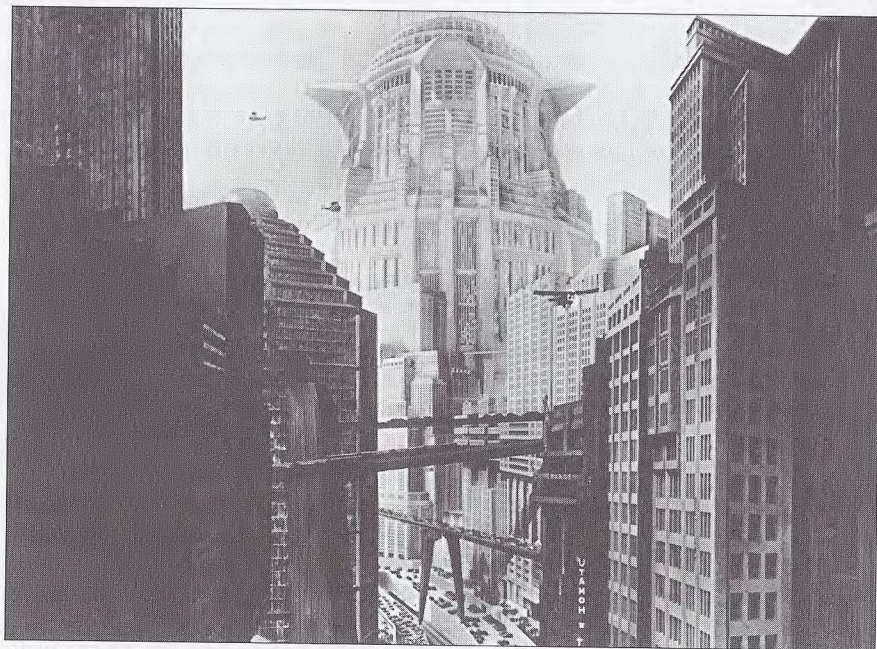
Metrópolis

Título original: Metropolis. **Producción:** Erich Pommer (Alemania, 1927). **Dirección:** Fritz Lang. **Guión:** Fritz Lang y Thea von Harbou, basado en su novela. **Fotografía:** Karl Freund, Günther Rittau. **Dirección artística:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. **Interpretes:** Alfred Abel (John Frederesen), Gustav Fröhlich (Freder), Brigitte Helm (María), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Fritz Rasp (Slim), Theodor Loos (Josaphat), Erwin Biswanger (Número 11811), Heinrich George (capataz), Olaf Storm (Jan), Hans Leo Reich (Marinus). **Duración:** 120 minutos.

Fritz Lang (1890-1976) escribió con su mujer la que sería una de las obras más reputadas en toda la historia del cine y ejemplo máximo del expresionismo alemán. Anteriormente, Lang había dirigido *El doctor Mabuse* (1922) y la gran epopeya sobre los personajes de la mitología alemana *Los nibelungos* (1924).

En una ciudad futurista del siglo XXI todos los trabajos son realizados por máquinas enormes, manejadas por trabajadores esclavos que habitan el subsuelo. Los señores viven en la superficie, en los «jardines eternos»; no son conscientes de comportarse como tira-

nos, pero Freder, el hijo del dueño de la ciudad, queda deslumbrado un día por la belleza de María, una joven que encabeza un grupo de niños famélicos a la puerta de los jardines. La persigue y descubre la pobreza y los sufrimientos del mundo subterráneo de Metrópolis, donde María insta a los inquietos trabajadores a que tengan paciencia y esperen la redención de manos del «Cristo olvidado». El padre de Freder encarga al científico Rotwang un robot que sea semejante a María para ganarse la confianza de los obreros y frenar sus ansias revolucionarias. Pero Rotwang rapta a María y trata de adueñarse de la ciudad con el androide. Sobreviene la catástrofe y el subsuelo se inunda. Freder y María logran escapar y consiguen salvar del desastre a los hijos de los trabajadores. El relato, bastante simple, termina con que Freder, el héroe capitalista, redime a los obreros de la tiranía de la mujer-robot y en el final conciliador se abrazan el Capital y el Trabajo.



Metrópolis

Metrópolis ha sido considerada una película ambigua en cuanto, al mismo tiempo que muestra la lucha de clases y la opresión de los débiles, propone un final conciliador e inverosímil. Quizá esa dualidad obedezca a que fue concebida por dos guionistas de ideas

opuestas: Lang, un izquierdista que tuvo que huir del nazismo y, en Estados Unidos, fue perseguido en la caza de brujas y Thea von Harbou, su mujer, que se quedó en Alemania y colaboró con los nazis. Por ello se trata de una película que ha originado muchas polémicas. En realidad es como un cuento de hadas donde la escenografía y las poderosas imágenes priman sobre un mensaje más bien maniqueo y simple, además de ambivalente. Ello no resta fuerza expresiva a una película de prodigiosa imaginación para la época. La versión actual está restaurada y sonorizada con una música muy sugerente.

Mi calle

Título original: Mi calle. **Producción:** José Antonio Yrrisarry para Carabela Films (España, 1960). **Guión y dirección:** Edgar Neville. **Fotografía:** José Aguayo. **Música:** Manuel Parada. **Intérpretes:** Roberto Camardiel, Pedro Porcel, Jorge Rigaud, Rafael Alonso, Conchita Montes, Susana Campos, Antonio Casal, Adolfo Marsillach, Lina Canalejas. **Duración:** 91 minutos.

El cineasta y dramaturgo español —de padre británico— Edgar Neville (1899-1967) fue diplomático y trabajó en Estados Unidos en los años veinte haciendo versiones en español de las películas de Hollywood. Entre sus obras más valiosas están *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). *Mi calle* es su última película.

La propuesta de *Mi calle* oscila entre la recreación histórica y el costumbrismo deudor del neorrealismo. La película es una obra coral donde el escenario único de una calle madrileña sirve para describir con pinceladas la repercusión popular de los acontecimientos históricos de la primera mitad de siglo y, sobre todo, el transcurrir de la vida cotidiana de las gentes a lo largo de ese tiempo. En la película se mezclan el melodrama y la comedia con tintes irónicos; pero, en el conjunto, Neville ofrece una visión optimista a través de la colaboración solidaria de las gentes de barrio, dentro de las coordenadas conservadoras en que se mueve. Con todo, el filme posee un pluralismo ideológico y social inusitado en el cine de la época (Heredero, 1993, 239).

Mi familia/My family

Título original: My family/Mi familia. **Producción:** Anna Thomas para Majestic Films/New Line/American Zoetrope (EE.UU., 1995). **Guión:** G. Nava y Anna Thomas. **Dirección:** Gregory Nava. **Fotografía:** Edward Lachman. **Montaje:** Nancy Richardson. **Dirección artística:** Barry Robinson. **Música:** Mark McKenzie. **Intérpretes:** Jimmy Smits (Jimmy), Esai Morales (Chucho), Eduardo López Rojas (José), Jenny Gago (María), Elpidia Carrillo (Isabel Magaña), Constance Marie (Toni), Edward James Olmos (Paco), Leon Singer (El californio). **Distribución:** Araba Films. **Duración:** 120 minutos.

El cineasta de origen vasco-mexicano Gregory Nava, nacido en San Diego, comenzó con *Las confesiones de Aman* (1973). Posteriormente ha dirigido *El norte** y *La fuerza del destino* (1987), que es la historia de la familia Larreneta, unos emigrantes vascos en Estados Unidos en la época de la Segunda Guerra Mundial. En estas dos películas, junto a *My family/Mi familia* los elementos autobiográficos del chicano Nava son evidentes.

My family/Mi familia (bilingüe en el título original, como los diálogos que contiene) es la historia de una familia chicana a lo largo de medio siglo. En 1928 José Sánchez caminó durante varios días desde su pueblo mexicano hasta Los Angeles, a casa de un tío abuelo suyo apodado «El californio» que había nacido y vivido allí desde el tiempo en que la región pertenecía a México. Vive en un barrio separado de la ciudad por los puentes que todos los días atraviesa para ir a trabajar. En 1934, con la crisis económica se produce una deportación arbitraria de chicanos a México: la policía de inmigración, la Migra, detiene y embarca en trenes a cuantos presentan rasgos mexicanos. Así le sucede a María, la esposa de José que en ese momento espera un hijo. Sin embargo, esta mujer regresa y logra cruzar la frontera, arriesgando su vida, a través del río peligroso. A finales de los años cincuenta, la familia numerosa de José Sánchez celebra la boda de su hija Irene. Otra hija decide meterse de monja, Paco se ha alistado en la Marina y Chucho es un joven que se ve envuelto en riñas de pandillas juveniles. Este hijo está buscado por la policía por vender droga y mata a otro joven en una pelea. La policía lo encuentra en el barrio y dispara sobre él a sangre fría.

En los albores de los años ochenta, otro hijo, Jimmy acaba de salir de la cárcel y se encuentra en el hogar familiar aburrido y sin motivos para vivir. La hermana monja regresa de Centroamérica secularizada y casada con un ex-sacerdote; sus padres se sorprenden pero aceptan la situación. La pareja se instala en la ciudad y se de-

dica a una organización de apoyo a los refugiados latinoamericanos. Uno de los casos es el de una chica salvadoreña que ha llegado a Estados Unidos huyendo de la represión militar; su padre, un dirigente sindical, fue asesinado. Las autoridades norteamericanas la quieren deportar y, para evitarlo, Jimmy se casa con ella el mismo día en que la van a expulsar. El matrimonio de conveniencia da paso a una historia de amor; la chica queda embarazada y tiene un hijo, pero muere en el parto. Jimmy se rebela contra esta situación, reincide y vuelve a la cárcel, desentendiéndose de su hijo. El hijo se cría en casa de sus abuelos, José y María. Uno de los hijos, Memo, ha ido a la facultad de derecho y se va a casar con una joven de la burguesía anglosajona de la ciudad. Se la presenta a su familia, pero ha ocultado sus raíces y reniega de la cultura chicana a la que pertenecen los suyos. Al final, Jimmy sale de la cárcel y, tras vencer muchas resistencias, logra que su hijo lo acepte. Marcha con él a Texas para iniciar una nueva vida.

Esta película tiene interés para nosotros en la medida en que presenta la vida de los emigrantes mexicanos en Estados Unidos a lo largo de dos generaciones y las dificultades de integración. Aunque el tratamiento de la película no hace hincapié en el mundo del trabajo hay varios aspectos importantes. La tierra a la que emigran perteneció en el pasado a su país, lo que pone en cuestión la existencia de fronteras y subraya más la injusticia de dificultarles la residencia en California. En época de dificultades económicas las minorías raciales de trabajadores extranjeros son los primeros culpabilizados por la falta de empleo y, como le sucede a María en 1934, se les llega a deportar sin ninguna garantía legal. Los latinos aparecen ante la policía como población potencialmente peligrosa. Aunque en la película no se indican las causas, las condiciones de vida de esta familia es terreno abonado para la delincuencia (dos hijos están involucrados en delitos). A través del caso de la salvadoreña se subraya la solidaridad de los chicanos con los refugiados latinoamericanos. En conjunto los hijos de Juan Sánchez presentan una diversidad que quiere ser representativa de los caminos que toman los miembros de las familias chicanas: una hija lleva la vida de sus padres; dos varones se ven abocados a la delincuencia; Paco está integrado en la Marina y hace carrera como escritor (es quien narra la historia de su familia); la hija ex-monja se compromete con las organizaciones de derechos civiles; y, por último, el hijo abogado reniega de su gente para integrarse totalmente en la cultura anglosajona.

Mi hija, la socialista

(Alekos Sakellarios, Grecia, 1967).

Bajo una historia melodramática muy propia de la prensa del corazón se ofrece un discurso sobre la lucha de clases. Delvis es un rico industrial que ha educado a su hija Lisa para que tome las riendas del negocio. Comienza como directora de la fábrica paterna al tiempo que participa de una Marcha por la Paz al final de la cual, tanto ella como el líder sindicalista Nicolaidis, acaban en la cárcel. Sin conocerse tienen una discusión y crece entre los dos la enemistad. Nicolaidis desconfía de la empresaria socialista que come con los obreros, organiza excursiones los domingos y toma partido por los trabajadores. Pero será Lisa quien lidere el asalto a la fábrica de su padre cuando Nicolaidis es despedido. Ello permite el cese de las hostilidades entre los dos y el final feliz, con boda incluida, mientras el rendimiento de la fábrica crece un veinte por ciento.

Milagro en Milán

Título original: Miracolo a Milano. **Producción:** PDS (Italia, 1950). **Guión:** Cesare Zavattini (según su novela), De Sica, Suso Cecchi d'Amico, M. Chiari. **Dirección:** Vittorio de Sica. **Fotografía:** G.R. Aldo. **Montaje:** E. da Roma. **Dirección artística:** G. Fiorini. **Música:** A. Cicognini. **Intérpretes:** Francesco Golisano, Brunella Bovo, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia. **Duración:** 91 minutos.

Autor de un centenar de películas, entre ellas *El ladrón de bicicletas** y *El techo**, y figura clave del neorrealismo, De Sica lleva los presupuestos estéticos de este movimiento hasta sus límites en *Milagro en Milán*, una película con indudable encanto que fue recibida con polémica porque parece dar un tratamiento demasiado amable al problema social de la falta de vivienda. Para el director «No es una cinta política, es una fábula y mi intención fue intentar la realización de un cuento de hadas en el siglo XX». (Hoveland, 1961, 184). En todo caso, es un filme en el que el realismo mágico se aplica a la descripción de una realidad actual. Se trata de un relato en el que los habitantes de un barrio de chabolas en las afueras de Milán son expulsados por un adinerado que ha encontrado petróleo en el subsuelo e inician un vuelo sobre escobas hacia un país de fantasía. El protagonista es Totó, un tonto-bueno que ha salido del orfelinato y llega al barrio provocando una transformación en las gentes; se enfrenta a Brambi,

propietario del terreno y a Mobbi, el capitalista que quiere comprarlo, quienes consiguen que la policía sitie el poblado chabolista y detengan a sus habitantes. El milagro viene operado por una paloma que, en manos de Totó, abre la furgoneta policial.

Mimí metalúrgico, herido en su honor

Título original: Mimi metallurgico, ferito nell'onore. **Producción:** Euro International Films (Italia, 1972). **Dirección:** Lina Wertmüller. **Fotografía:** Blasco Giurato. **Música:** Piero Piccioni. **Intérpretes:** Giancarlo Giannini (Carmelo), Mariangela Melato (Fiore), Turi Ferro (Tricario), Agostina Belli (Rosalía), Luigi Diberti (Pippino), Elena Fiore (Amalia), Tuccio Musumeci (Pasquale), Ignazio Pappalardo (Massaro N'toni). **Duración:** 120 minutos.

La cineasta italiana de padre suizo, Lina Wertmüller (Roma, 1928) tiene una carrera irregular en la que ha cultivado diversos géneros con desigual tratamiento en el que destaca su vena satírica. Entre otras, ha filmado *Film de amor y anarquía* (1973), *La viuda indomable* (1978), *Camorra* (1985) y *In una notte di chiaro de luna* (1989) sobre la enfermedad del sida. *Mimí metalúrgico, herido en su honor* es una sátira costumbrista sobre un hombre del sur profundo de Italia que vive con su familia numerosa en Catania, donde trabaja en la construcción y pierde el empleo por votar a los comunistas. Gracias a la Mafia encuentra trabajo de obrero metalúrgico, pero ha de emigrar a Turín. Allí rehace su vida, trata de rebelarse contra la Mafia, pero se vuelve prudente; con una amante tiene un hijo. Envía a Sicilia a su familia. La Mafia le traslada nuevamente a su ciudad, donde su esposa, que se ha empleado de obrera, espera un hijo de un «brigadier». A partir de este momento, la trama de la película combina el enredo, la comedia y la tragedia: el obrero urde un plan de venganza, seduce a la mujer del «brigadier» y la deja embarazada y propone al marido un intercambio de los recién nacidos. Es condenado a la cárcel acusado de matar al «brigadier» y al salir, aterrorizado por la venganza del hijo de éste, desea volver a la prisión, pero acaba enrolado en el crimen organizado. Bajo la comedia desmadrada con ribetes melodramáticos hay un intento de mostrar el dominio de la Mafia sobre la sociedad de consumo y la degradación política de un hombre valiente.

Mi tío Jacinto

Título original: Mi tío Jacinto. **Producción:** Chamartin/Falco-Enic (España-Italia, 1956). **Guión:** Andrés Laszlo, José Santugini, Max Korner, Gian Luigi Rondi, L. Vajda. **Dirección:** Ladislao Vajda. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Música:** Román Vlad. **Intérpretes:** Pablito Calvo, Antonio Vico, José Marco Davó, Paolo Stoppa, José Isbert, Miguel Gila, Juan Calvo. **Duración:** 95 minutos.

Quizá sea la mejor película de Vajda, el director de *María, martrícula de Bilbao*. Fue realizada tras el éxito de este director con el niño Pablito Calvo en *Marcelino, pan y vino* (1954) y aún harían *Un ángel pasó por Brooklyn* (1956) una obra en clave de fantasía en la que un malvado abogado se convierte en perro amigo del niño protagonista. Jacinto es un viejo torero que vive con su sobrino Pepote en unas chabolas; todos los días acuden al centro de Madrid para ganarse la vida. El hilo narrativo muy débil (los dos personajes tienen que conseguir un dinero para que el torero logre actuar en una novillada en Las Ventas) sirve para hacer un recorrido por la ciudad española de los años cincuenta, mostrando la miseria y hasta el hambre en que viven muchas gentes, sin oportunidad de un trabajo fijo y abocados a la picaresca. Jacinto es un hombre fracasado y borrachín al que se opone el niño con su inocente optimismo. Rodada en exteriores naturales, se trata de una película de innegable encanto; entre el neorrealismo y la narración costumbrista, *Mi tío Jacinto* se basa en un relato de Andrés Laszlo —húngaro como el director— que fue publicado con dibujos de Eduardo Vicente. Vajda reconoció la influencia de *Ladrón de bicicletas** sobre su película (F.Heredero, 1993, 226).

Mis universidades

(«Moj university», Mark Donskoi, URSS, 1940).

Mark Donskoi (1901-1981) logró sus mejores obras en la trilogía de relatos de Máximo Gorki llevados al cine: *La infancia de Gorki* (1938), *V Ijudjah* (1939) y *Mis universidades*. En estas obras recrea la vida de los campesinos en el siglo XIX, la dureza del trabajo y las dificultades de los pobres para instruirse. *Mis universidades* cuenta la historia de un joven, Alexis, que no puede estudiar en la Universidad de Kazán y ha de buscar trabajo. Frecuenta a los estibadores que esperan la llegada de barcos. Logra emplearse en la panadería de Semionov. Se hace amigo del estudiante Pletnev, a quien la policía vigila. Este enseña a los obreros de la panadería a no dejarse aplastar por el pa-

trón. En una protesta, los obreros rechazan contar los hechos a Semionov, pero éste les tiene bajo su dominio. Al final de una manifestación, el estudiante es arrestado. Alexis, destrozado, deja la panadería e intenta suicidarse. Es recogido por un viejo que le lleva al hospital. Cuando sale, Alexis toma una carretera y se encuentra con una mujer a punto de dar a luz y la ayuda...

El molino del Po

Título original: Il mulino del Po. **Producción:** Carlo Ponti para Lux (Italia, 1948). **Guión:** Federico Fellini y Tullio Pinelli. **Dirección:** Alberto Lattuada. **Fotografía:** Aldo Tonti. **Música:** Ildebrando Pizzetti. **Intérpretes:** Carla del Poggio (Berta Scacerni), Jacques Sernas (Ordino Verginesi), Mario Besesti (Clapasson), Giulio Cali, Anna Carena, Giacomo Giudarelli, Leda Gloria, Nino Pavese. **Duración:** 107 minutos.

Otro cineasta que se inscribe en el neorrealismo es Alberto Lattuada (Milán, 1914), en cuyo cine hay obras participan de la crónica amarga y satírica y otras que son refinadas adaptaciones literarias. Tienen especial interés *El bandido* (1946) y *Sin piedad* (1948). En *Il cappotto* (1951) Lattuada hace un relato metafórico sobre un hombre pobre, humilde y despreciado que lucha desesperadamente por conseguir un abrigo que lo proteja del frío y suscite la admiración de la gente. Logra su sueño pero el mismo día que lo estrena se lo roban. Vuelve a la situación anterior, y muere de miseria y desesperación.

El molino del Po, basada en la novela de Ricardo Bacchelli, narra las luchas sociales, particularmente el reconocimiento del derecho a la huelga y las consecuencias que tiene la convicción creciente de que la tierra es de todos. El relato se sitúa a finales del siglo XIX en el campo de Ferrara y plantea la rivalidad de dos familias, los Verginesi, arrendatarios de las tierras del propietario Clapasson y los Scacerni, propietarios del molino flotante sobre el Po. La película cuenta la historia trágica de dos novios a punto de casarse, pertenecientes a cada una de las familias y separados por el enfrentamiento que se produce a raíz de una huelga. La industrialización provoca la miseria entre los campesinos que, alentados por un dirigente de la Liga socialista, se rebelan, pero Clapasson, el aristócrata dueño de las tierras y los molinos, llama al ejército para aplastar la huelga. El dueño les quiere echar de las tierras por haberse afiliado a la Liga socialista y, con la huelga, las cosechas se pierden y los animales mueren.

Lattuada relaciona las luchas sociales del pasado con las del presente: «En cuanto a los campesinos, podían decir sus diálogos con

gran autenticidad, pues en el momento en que estábamos rodando las primeras huelgas de principios de siglo se producían otras huelgas, muy reales, y dábamos un salto hacia atrás, hacia otra época, encontrándonos con los mismos problemas». (Hovald, 1962, 89). Aunque en la película los elementos pasionales y sentimentales prevalecen sobre los sociales, tiene interés el retrato de esas luchas, contadas con gran lirismo.

La muchacha de la Quinta Avenida

(Véase *Al servicio de las damas*).

Muerte de un viajante

Título original: Death of a salesman. **Producción:** Robert F. Colesberry (EE.UU., 1985). **Argumento:** obra teatral de Arthur Miller. **Guión y dirección:** Volker Schlöndorff. **Fotografía:** Michael Balhaus. **Montaje:** David Ray. **Música:** Alex North. **Intérpretes:** Dustin Hoffman (Willy Loman), Charles Durning (Charley), Kate Reid (Linda Loman), Stephen Lang (Happy Loman), John Malkovich (Biff Loman). **Distribución:** Visa Films. **Duración:** 121 minutos.

El conocido actor Dustin Hoffman recibió el ofrecimiento de grabar para la televisión la obra de Miller que estaba representando en Broadway, lo que aceptó con la condición de que fuera dirigida por Volker Schlöndorff, el director de *La repentina riqueza de los pobres de Kambach** y de solventes adaptaciones cinematográficas de textos literarios. El director alemán obtiene un resultado satisfactorio por el que fue premiado en el Festival de Venecia, bien entendido que se limita a poner en imágenes la obra teatral, sin pretender modificar los lenguajes y confiando en que el espectador atienda a los valores dramáticos y prescinda de los cinematográficos. Laslo Benedek hizo una versión, con el mismo título, en 1951. Arthur Miller (1915) ha sido una especie de literato marginal en su país a causa de su militancia izquierdista. En su primera obra, *No Villain* contaba la historia de una huelga en una empresa textil basándose en la vida de su familia. Posteriormente, *Las brujas de Salem* (1953) y *Panorama desde el puente* (1955) evocan el clima de la caza de brujas de la que el propio Miller fue una de las víctimas. Recientemente el dramaturgo expresaba la actualidad de su obra *Muerte de un viajante* con estas palabras: «Varios millones de americanos viven hoy por debajo del umbral de la pobreza. La tendencia apunta, más bien, a disminuir las prestaciones sociales. Incluso se ve aparecer cierta nostalgia de la época en la que el Estado no ayudaba a nadie (...) Desgraciadamen-

te, la gente tiene que seguir comiendo todos los días. La cuestión es saber cómo». (*El Mundo*, 29-10-95).

La obra de Miller había sido estrenada en 1949 de la mano de Elia Kazan y, desde el punto de vista formal, el mayor reto está en la mezcla del presente y del pasado —separados por dieciocho años—, pero, atendiendo al contenido, se trata de una auténtica crítica de la sociedad norteamericana en cuanto sociedad de (discriminatoria) igualdad de oportunidades. En la postguerra, una vez superada la incertidumbre sobre gran parte de los soldados desmovilizados que buscan un puesto de trabajo, aparece el temor de los menos favorecidos, de inmigrantes explotados, gentes sin hogar (*homeless*), minorías raciales y no pocos hombres comunes como el protagonista de la obra, Will Loman (low man: donnadie) que ven desvanecidos los sueños y las esperanzas del pasado y son incapaces de superar la dureza del presente. En efecto, *Muerte de un viajante* opone la personalidad de Will a la de Charley, quien le ofrece trabajo en varias ocasiones, pero en circunstancias (uno de ellos en Alaska) que Will no es capaz de asumir. En Will luchan unos sueños del pasado de felicidad y esperanza —alimentados por el personaje espectral de Ben— y una realidad del presente en la que se encuentra rodeado de sus hijos Biff —un indeciso que con 34 años aún no tiene un proyecto de vida, aunque para su padre valga mucho— y Happy, un vividor e irresponsable que se recrea en su mundo infantil. La esposa Linda da peso a la casa, apoya a su marido y comparte sus sueños, pero se muestra incapaz de decantarse por la realidad y, así, ayudar a Will. La muerte de éste actúa como metáfora del fracasado, del hombre vulgar que llega a vivir la esquizofrenia del pasado feliz y el presente amargo y no acaba de sacar fuerzas para luchar en esa sociedad cada vez más competitiva.

Mujeres trabajadoras

(Producido por el PSUC, España, 1938).

Documental de diez minutos de duración que, según Caparrós Lera (1977, 172), muestra el trabajo de las mujeres de Barcelona en diversas actividades (oficinas, conducción de tranvías) donde suplen a los hombres que están en el frente y les apoyan en la intendencia de la guerra.

Nacido para Diesel

Producción: Alemania, 1979. **Guión y dirección:** Peter Przygodda y Braulio Tavares Neto. **Fotografía:** Martin Schäfer. **Montaje:** Peter Przygodda. **Comentarios:** Ulf Miehe. **Música:** Irmin Schmidt y Schüring Schmidt. **Duración:** 117 minutos.

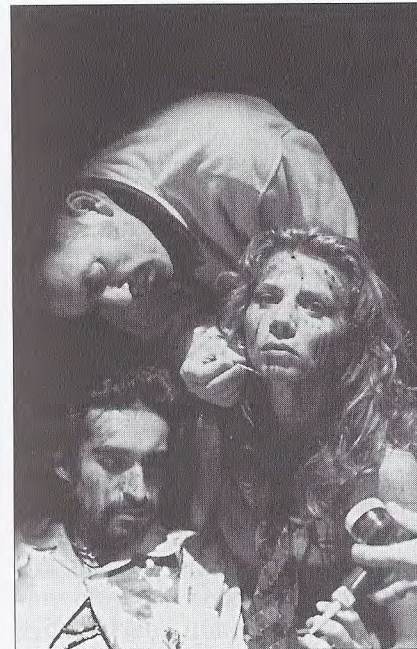
Przygodda, quien ha sido montador de varias películas de Wim Wenders, realiza este documental de dos horas sobre la vida de los camioneros brasileños. En un país de tan gran extensión y con un desarrollo escaso del ferrocarril, el transporte de mercancías por carretera es un sector vital. El equipo de rodaje viajó durante largas jornadas acompañando a diversos camioneros a lo largo de todo el país y viendo las condiciones de vida de los trabajadores de la carretera, mal pagados y sin seguridad social, con riesgos permanentes de accidentes laborales. Los moteles, la prostitución en los bares infectos, los robos, etc. aparecen como el universo de la vida de estos trabajadores.

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto

Título original: Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto. **Producción:** Edmundo Gil para Flamenco/Xaloc/Cartel (España, 1995). **Guión y dirección:** Agustín Díaz Yanes. **Fotografía:** Paco Femenia. **Montaje:** José Salcedo. **Dirección artística:** Benjamín Fernández. **Música:** Bernardo Bonezzi. **Intérpretes:** Victoria Abril (Gloria Duque), Federico Luppi (Eduardo), Pilar Bardem (doña Julia), Daniel Giménez Cacho (Oswaldo), Ana Ofelia Murguía (doña Amelia), Guillermo Gil (Evaristo), Marta Auea (María Luisa), Bruno Bichia (Mani), Angel Alcázar (Juan), Saturnino García (Ramiro). **Distribución:** Alta Films. **Duración:** 104 minutos.

Se trata del primer largometraje de Agustín Díaz Yanes (Madrid, 1950) quien, entre otros, ha escrito los guiones de las películas de Eduardo Campoy *A solas contigo* (1990) y *Demasiado corazón* (1992). Se trata, en palabras del director que bien se pueden suscribir, de «un thriller, pero más bien social. Es una película, sin tratar de ponerme pedante, neorrealista con las claves clásicas del thriller», (en revista *Cines Renoir y Princesa*, nº 13, octubre 1995, pág. 23). Díaz Yanes apela a *El empleo** y *La ley del silencio** como referentes que ha tenido en cuenta en la realización de su filme.

Gloria queda asolada cuando su marido, un banderillero, tiene una cogida que le deja en coma. Emigra a México y se gana la vida como puede, se ha alcoholizado y ha llegado a prostituirse. En un asunto de fradude con billetes falsos al que es ajena se desencadena



Victoria Abril es maquillada en un momento del rodaje de «Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto».

un tiroteo y logra huir con la agenda de una organización mafiosa donde figuran las empresas dedicadas a lavar dinero negro. Es deportada a España y regresa a su casa, donde vive su marido postrado inconsciente en cama y su suegra, una mujer recia, militante comunista que fue encarcelada y que ahora se gana la vida dando clases particulares a los niños del barrio obrero donde viven. Eduardo, un miembro de la organización mafiosa es encargado de perseguirla, recuperar la agenda y matarla, pero tiene dudas porque cree que su hija ha caído enferma porque él sigue matando a gente. Gloria acude a una peletería de la organización y trata de conseguir dinero. Para ello idea hacer un butrón en el piso de encima, pero por su inexperience tiene que huir cuando está a punto de lograrlo. Su suegra le anima a que encuentre trabajo, a que estudie y tenga tesón para salir adelante. Pero Gloria no consigue dejar el alcohol y no le sale trabajo. Eduardo está a punto de acabar con ella, la rapta y la lleva al piso donde un compañero suyo ha recibido la orden de acabar con Gloria y con él. Pero Gloria le mata después de que muera Eduardo. Regresa a su casa y consigue un empleo como conductora de un camión de reparto de cerveza. Su suegra se suicida con su hijo deján-

dole pagada la hipoteca del piso y animándole a que se saque el graduado escolar.

Efectivamente, el formato de thriller no puede distraernos a la hora de apreciar la historia de esta película, que es la historia de una mujer y su lucha para superar la desgracia familiar y salir adelante en una vida nada fácil. Como en las películas obreras de principios de siglo, el alcohol es la droga barata con que se conjuran los sufrimientos y la impotencia. El modelo de resistente comunista que representa Julia le sirve a Gloria para sobreponerse a todas las situaciones, siguiendo la máxima de que «Los pobres son príncipes que tienen que conquistar su reino». Vemos en la película las dificultades de trabajo y hasta la burla (mujeres vestidas de rojo) o el engaño (selección de secretaria disponible sexualmente) que hay detrás de ofertas de empleo para la mujer. Al final, Gloria consigue precisamente un empleo tradicionalmente masculino y en el que se tiene que poner en su sitio para no ser avasallada. Por otra parte, los personajes fuertes de la película son tres mujeres (Gloria, su suegra Julia y doña Amelia, quien queda de jefa de la organización mafiosa a la muerte de su marido) lo que le da a *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* una dimensión feminista importante. En conjunto se trata de una película estimable en la que sobran algunos subrayados sobre la violencia empleada por los mafiosos, pero que tiene un guión sólido sobre el que la actuación de Victoria Abril (premiada en San Sebastián por ello) hace creíble una vida un tanto azarosa y hasta inverosímil.

Native Land

(Paul Strand y Leo Hurwitz, EE.UU., 1938-1942).

En el marco de la Frontier Films, un colectivo de documentalistas de izquierda, Paul Strand (1890-1976) y Leo Hurwitz (Nueva York, 1909) rodaron documentales de denuncia del racismo, el fascismo y los atropellos a los derechos civiles. Hicieron el montaje de *Hearth of Spain* (1937), un alegato en favor de la España republicana que critica la no intervención de las democracias extranjeras. Paul Strand, en solitario, hizo *Redes* (1934) que relata la evolución de un grupo de pescadores pobres y explotados que dolorosamente toman conciencia de su situación tras la muerte de uno de ellos e inician una revuelta.

Native Land es un largometraje, la más importante producción de Frontier Film, en el que se basan en una investigación realizada por un comité del Senado para hacer una denuncia de la represión del

capitalismo y la extrema derecha contra los obreros y los campesinos. Haudiquet subraya que «Strand y Hurwitz saben mantener sin desfallecimiento el interés de un discurso inédito en el cine gracias a una realización comedida, económica, constantemente inventiva y a un montaje tenso que encadena las secuencias, a veces dignas de una antología: el asesinato de un campesino, la persecución de un blanco y un negro por una banda armada, el depertar de una calle en un barrio obrero» (en Passek, 1991, 732).

Noble gesta

(«L'onorevole Angelina», Luigi Zampa, Italia, 1947).

Luigi Zampa (1905-1991) rueda en clave neorrealista sus mejores obras, *Anni difficile* (1948), *Anni facile* (1953) y *L'arte di arrangiarsi* (1954), que constituyen una visión amarga de la restauración democristiana de postguerra. Posteriormente se decanta hacia la comedia y su crítica social es más sutil, como en *Una cuestión de honor* (1966) y *El médico de la mutua* (1968). *Su Proceso a la ciudad* (1952) es el primer intento de indagar con seriedad en la camorra napolitana.

Angelina (Anna Magnani) y su marido, que es sargento de policía, le cuentan a unos periodistas que hacen un reportaje sobre la barriada, cómo les gustaría acceder a un piso en el bloque de viviendas que están construyendo cerca ya que viven con estrecheces en una humilde casa. Un día en que los panaderos se niegan a dar pan con las cartillas de racionamiento, Angelina encabeza una protesta y descubre la existencia de un mercado negro. Al dueño de la tienda le ponen una multa. Angelina se convierte, sin quererlo, en líder del barrio que consigue suprimir los cortes de agua, una parada de autobús y un comedor subvencionado para los niños. Incluso le proponen presentarse al parlamento, pero ella lo rechaza porque no sabe leer. Tras unas inundaciones que anegan sus viviendas, Angelina y las mujeres de la barriada ocupan los pisos en construcción, pero llega la policía y es el propio marido quien la detiene. Cuando es liberada, gracias a la mediación del hijo del propietario de los pisos, la gente del barrio le propone crear un partido. El propietario trata de acallar a Angelina ofreciéndole dinero que ella rechaza, pero la gente deja de apoyarla. De nuevo irá a la cárcel por la denuncia del hijo del propietario, quien convence a su padre para que venda los pisos a la gente de la barriada. Angelina sale de la cárcel y renuncia a la carrera política, regresando a las tareas del hogar.

No habrá más penas ni olvido

Título original: No habrá más penas ni olvido. **Producción:** Fernando Ayala y Luis Osvaldo Repetto para Aries Cinematográfica (Argentina, 1983). **Guión:** Héctor Olivera y Roberto Cossa, según la novela de Osvaldo Soriano. **Dirección:** Héctor Olivera. **Fotografía:** Leonardo Rodríguez Solís. **Montaje:** Eduardo López. **Dirección artística:** Emilio Basaldúa. **Música:** Oscar Cardozo Ocampo. **Interpretes:** Fernando Luppi (Ignacio Fuentes), Miguel Ángel Solá (Juan), Lautaro Muria (Guglielmini), Julio de Grazia (García), Héctor Bibonde (Suprino), Víctor Laplace, Rodolfo Ranni (sheriff Llanos), Ulises Dumont (Cervino), Arturo Maly (Toto). **Distribución:** Iberoamericana. **Duración:** 80 minutos.

Premiado en el festival de Berlín y aclamado por la crítica se trata de un filme hermoso cuyo guión se basa en la novela de Osvaldo Soriano, quien toma el título del célebre tango de Gardel «Mi Buenos Aires querido». El relato es, en realidad, una alegoría de la historia argentina reciente donde se hace una crítica a los grupos que configuraron el peronismo y sitúa la acción en la derechización del movimiento justicialista tras el regreso de Perón a la presidencia en 1974, que, como se sabe, acabaría con una de las dictaduras militares más sangrientas y con métodos más crueles para hacer desaparecer a cualquier sospechoso de izquierdismo. Se narra el aniquilamiento, por parte del Ejército de un grupo de trabajadores de Colonia Vela, una hipotética ciudad de la Patagonia argentina que están en huelga. Aparecen identificables la CGT, el sindicato que coopera con la derecha armada, López Rega, el político corrupto que se presenta como solución y todo un conjunto de personajes e instituciones. La película tiene la pretensión de desenmascarar al peronismo que fue capaz de manipular a los trabajadores con sindicatos amarillos, de valerse del Ejército para la represión y hasta de perseguir a los viejos peronistas, fieles a los ideales de transformación social de los orígenes. Con anterioridad, Héctor Olivera había realizado *La Patagonia rebelde*.*

Norma Rae

Título original: Norma Rae. **Producción:** M. Ritt, Tamara Asseyev, Alex Rose para 20th Century Fox (EE.UU., 1978). **Dirección:** Martin Ritt. **Guión:** Irving Ravetch y Harriet Frank. **Fotografía:** John A. Alonzo. **Montaje:** Sidney Levin. **Dirección artística:** Tracy Bousman. **Música:** David Shire. **Interpretes:** Sally Field (Norma Rae), Beau Bridges (Sonny), Ron Leibman (Reuben), Pat Hingle (Vernon), Barbara Baxley (Leona), Gail Strickland (Bonnie Mae), Morgan Paul (Billings), John Calvin (Ellis Harper). **Distribución:** Incine. **Duración:** 95 minutos.

Martin Ritt (1920-1991) ha sido uno de los miembros, con nombres como Sidney Lumet, Richard Brooks, Robert Mulligan o Sidney Pollack, de una generación de cineastas americanos comprometidos con las realidades sociales de su país y del mundo que vivimos. Se formó con Elia Kazan y trabajando para la televisión. Fue expulsado de la industria cinematográfica en la caza de brujas de McCarthy. Además de *Norma Rae* ha reflejado la vida cotidiana y los conflictos de la clase obrera en *Cartas a Iris** y *Odio en las entrañas**. En *La tapadera* (1976) hace una crítica frontal al racismo y al maccarthysmo. Sobre esta película el director neoyorkino ha explicado que «El tema de Norma Rae, que se inspira en la vida de muchas personas reales, me ha apasionado. Siempre he sentido cierta atracción por los “excluidos”, y lamento que las películas americanas consagradas en los últimos tiempos a las mujeres no hayan hecho un esfuerzo para presentar con rigor la condición de una obrera. La mayoría han tenido por heroínas a burguesas trastornadas, ligeramente ninfómanas o neuróticas. En *Norma Rae* he querido contar el caso de una mujer que “tiene algo en el vientre”, de una mujer vulnerable, con los pies en el suelo, de una luchadora», (en *Revue belge du cinema*, nº 21, 1981).

Con *Norma Rae*, Martin Ritt filma una de las películas más emblemáticas de los últimos años sobre la cuestión sindical. El guión original es representativo de la preocupación social del «New Cinema» norteamericano. El personaje de Norma Rae está inspirado en Crystal Lee Sutton, obrera textil de la fábrica Stevens en Roanoke Rapids, que trabajó con un delegado sindical durante tres años. Se cuentan los problemas de los trabajadores de una fábrica textil que da empleo en exclusiva a los habitantes de Henleyville, una aburrida ciudad sureña. La fábrica y la ciudad son los dos escenarios opresivos en los que se desarrolla la acción. Norma Rae es una mujer viuda, con dos hijos, uno de ellos natural, que vive con sus padres, también trabajadores de la fábrica textil, una existencia despreocupada, repartida entre el trabajo en la fábrica y las noches de diversión y moteles. No ha recibido ninguna educación ni cualificación profesional y su existencia es la vida alienada del trabajo. Allí llega un líder sindicalista de la TWWA, Reuben Warshosky. Es un hombre cultivado y vitalista que busca concienciar a los trabajadores acerca de sus derechos. Su actitud contrasta con las gentes de Henleyville, sumidas en la apatía. Trata de hablar con los obreros, pero le rechazan, como si fuera un sujeto extraño a la vida de la pequeña ciudad porque lo ignoran todo sobre sindicalismo y desconfían de sus intenciones; además es un judío en el Sur profundo... Norma Rae le da algunos consejos y trata de que le escuchen los miembros menos apáticos de la comu-

nidad rural. Mientras tanto, a Norma, que ha mostrado sus primeras actitudes contestarias en la empresa, le ofrecen un puesto como cronometradora del trabajo de los compañeros, lo que significa una promoción, pero también situarse del lado de los patronos. Sus compañeros se lo hacen ver y renuncia a ese puesto y a los privilegios anejos, lo que significa un cambio en su vida y el nacimiento de un ideal solidario. Empieza a luchar por los derechos laborales, lo que es no sólo justo, sino, además, posible y necesario. Con muchas dificultades y con la ayuda de Reuben logra fundar en la fábrica un sindicato y, con ello, encuentra un sentido a su vida, hasta entonces vulgar y hasta despreciable.

A partir de ese momento su vida da un giro, incluso en el ámbito personal, pues se casa con Sonny. Pero no renuncia a la lucha sindical y a separarse de Reuben, que para ella es el símbolo de esperanza que ha transformado su vida. El proceso se precipita cuando su padre muere en la fábrica al negarle el capataz un descanso en el trabajo. Norma se crece ante las dificultades que le ponen los empresarios, ante las habladurías del pueblo y hasta ante las reticencias de su marido, pero ve la necesidad de reflexionar más sobre el compromiso que ha tomado, lo que hace con lecturas que le proporciona Reuben. La empresa trata de dividir al sindicato recién creado alentando las diferencias existentes entre blancos y negros, pero Norma suscita la toma de conciencia de sus compañeros y llama a la huelga. Llega incluso a ir a la cárcel por atentar contra el orden público. De vuelta a casa confiesa a sus hijos los errores pasados y les explica que «Si vais un día a la fábrica, quiero que tengáis una vida mejor que la mía. Por eso es por lo que soy sindicalista. Hay que luchar por lo que es justo». A los pocos días, los obreros deciden en referéndum crear una sección sindical en la fábrica con lo que algo ha cambiado en la apacible ciudad de Henleyville. Reuben ha cumplido su misión y abandona el lugar y a su compañera de luchas.

Norma Rae se encuadra dentro del cine militante en cuanto muestra el proceso de transformación que se da en una mujer que de ser una persona corriente de la clase obrera poco preocupada por sus condiciones de trabajo y deseosa de evadirse del mismo en sus horas de ocio pasa a erigirse en portavoz de las reivindicaciones laborales y en dirigente de vanguardia que lucha por sus compañeros. Esta transformación viene contrapuesta cinematográficamente con el personaje del sindicalista neoyorkino, un hombre culto que en sus amores juveniles leía el «New York Times» con una abogada de Harvard...; la interrelación entre esos dos mundos (el burgués que ha adoptado la causa de los trabajadores desde la reflexión y el obrero

que lleva una vida de inconsciencia «burguesa») está muy lograda. Reuben enseña con paciencia a Norma y hasta le corrige las faltas de ortografía de un panfleto y, sobre todo, la defiende cuando dos miembros del aparato del sindicato plantean la moralidad personal de la trabajadora. El retrato de Norma como una mujer inmadura, que aprende en carne propia y que comete errores ante la empresa es certero. Hay que subrayar el carácter feminista que tiene la película: la toma de conciencia que experimenta Norma como trabajadora supone también la adopción de un nuevo rol como mujer, porque su papel como sindicalista es posible gracias a la autonomía que adquiere con ese nuevo rol.

Aunque haya una simplificación inevitable, la película resulta convincente, tanto por la interpretación de enorme eficacia de Sally Field —premiada en Cannes— como por la descripción de la vida cotidiana y de la vida de trabajo en la ciudad de provincias; el director sabe ir a lo esencial sin cargar las tintas, convertir la historia en un panfleto o presentar los conflictos en clave maniquea. Ha elegido la sencillez, sin complejos movimientos de cámara, con encuadres sobrios y claridad expositiva en el relato. Ritt hace una película militante a través de la plasmación de un testimonio y no de un discurso teórico; muestra las condiciones laborales de los trabajadores de la fábrica en lugar de filmar a los obreros discutiendo sobre ellas o, lo que tendría aún menos fuerza, a los cargos sindicales. No obstante, en esta historia el personaje de Norma Rae parece el de una mujer necesitada del varón que le conciente y le haga salir de su alienación, es decir, dependiente de un líder.

El Norte

Título original: El Norte. **Producción:** Anna Thomas para American Playhouse/Independent (México-Estados Unidos, 1983). **Guión:** G. Nava y Anna Thomas. **Dirección:** Gregory Nava. **Fotografía:** James Glennon. **Montaje:** Betsy Blankett. **Interpretes:** Zaide Silvia Gutiérrez, David Villalpanda, Ernest Gómez Cruz, Alicia del Lago, Eraclio Zepeda, Stella Guan. **Duración:** 139 minutos.

El director de *My family/Mi familia** basó su primer largometraje en sucesos conocidos directamente o por personas cercanas. *El norte* es un relato articulado en tres partes diferenciadas de unos 45 minutos cada una; cuenta la historia de dos refugiados guatemaltecos, un hermano y una hermana llamados Ernesto y Rosa, que han de huir de su país asolado tras el golpe militar de 1982 que provocó el exilio de doscientos mil compatriotas. Ernesto y Rosa marchan primero a México y, tras recorrer miles de kilómetros y pasar diversas

dificultades llegan a la frontera norteamericana con la esperanza de cruzarla y mejorar de vida en Estados Unidos. En Los Angeles, Enrique consigue un empleo como mozo en un restaurante y hasta una mujer rica le propone que vaya a Chicago a trabajar para ella mejorando las condiciones, pero su hermana muere y ha de comenzar de nuevo. La película es correcta, con un relato clásico que no depara demasiadas sorpresas, pero con un modo particular de tratar la ficción que ha recordado al *cinema novo* brasileño. El director explica así su pretensión: «Siempre hemos estado molestos con la condescendencia de ciertas visiones del tercer mundo. De no querer ver en estos pueblos más que los aplastados de la tierra, se ha pasado a ver la hermosura y la pureza de su cultura... Aunque nuestro presupuesto fuera limitado, queríamos evitar la aproximación documentalista. No habría sido conveniente para una epopeya. La epopeya individual, íntima, de Rosa y Enrique», (en *Révue du Cinéma*, nº 403, marzo, 1985).

Novecento

Título original: Novecento. **Producción:** Alberto Grimaldi para PEA-Les Artistes Associés-Artemis (Italia-Francia-Alemania, 1975). **Guión:** B. Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci. **Dirección:** Bernardo Bertolucci. **Fotografía:** Vittorio Storaro. **Montaje:** Franco Arcalli. **Dirección artística:** Ezio Frigerio. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Robert de Niro (Alfredo Berlinghieri), Paolo Pavesi (Alfredo niño), Gérard Depardieu (Olmo Dalco), Roberto Vaccanti (Olmo niño), Dominique Sanda (Ada Fiastri Paulhan), Laura Betti (Regina), Donald Sutherland (Attila), Romolo Valli (Vittorio Berlinghieri), Stefania Sandrelli (Anita Foschi), Sterling Hayden (Leo Dalco), Burt Lancaster (Alfredo Berlinghieri, abuelo), Alida Valli (Ida Pioppi). **Distribución:** Incine. **Duración:** 165 minutos (primera parte); 160 minutos (segunda parte).

Se ha reconocido la maestría de Bernardo Bertolucci (Parma, 1945) en la composición de la luz y en la puesta en escena. Actualmente su cine se ha decantado hacia reflexiones más ensimismadas y ambiguas, como *El cielo protector* o *El joven Buda*, pero en los años sesenta y setenta el nombre de Bertolucci venía ligado a una práctica cinematográfica desde el compromiso con la izquierda, aunque problematizadora con muchos presupuestos tradicionales. *Antes de la revolución* (1964) o *La estrategia de la araña* (1970) dan cuenta de ella. Pero ha sido *Novecento* la película emblemática y polémica que mejor representa este cine.

En el verano de 1900, en las tierras de los Berlinghieri se produce un doble acontecimiento: ha nacido Alfredo, el heredero de la familia y Olmo, nieto del campesino Leo Dalco. Los abuelos respectivos, enemigos de antiguo, lo celebran. Los dos niños crecen juntos,

educados cada uno en su clase y su mundo. El padre de Alfredo intenta modernizar la agricultura, pero una tormenta destruye las cosechas. Leo Dalco muere sentado en la tierra y el abuelo Berlinghieri se suicida en el establo. Pasado un tiempo, en 1918, al término de la Primera Guerra los dos amigos se reencuentran y corren algunas aventuras sexuales juntos. Olmo se casa con Anita, una maestra progresista, en tanto Alfredo se enamora de Ada, una librepensadora fascinante. La familia Berlinghieri va cayendo en manos de las decisiones de Attila, un fascista amante de la prima Regina. Tras morir su padre, Alfredo hereda la posesión, se casa con Ada y se deja dominar por Attila, pero, como el resto de los terratenientes, se niega a aliarse con el fascismo ascendiente. Anita muere al dar a luz y Olmo debe huir por el asesinato que ha cometido Attila; éste asciende de clase social al apoderarse de la propiedad de la señora Pioppi, a la que ha asesinado. Ada se hunde paulatinamente por los estupefacientes y termina abandonando al débil Alfredo. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial y caer Mussolini los campesinos invaden el valle, con Olmo al frente. Echan a los fascistas y juzgan a Alfredo, que es condenado a muerte. Pero Alfredo y Olmo continuarán su relación de amistad-enemistad.

Novecento ha sido una película polémica desde sus orígenes. Inicialmente fue concebida como serie de televisión en seis capítulos de una hora, pero no hubo fácil financiación para un proyecto de las características pensadas por Bertolucci. La necesidad de contar con capital norteamericano (Paramount, United Artists y 20th Century Fox, tres «majors») determinó si no la creación artística o la ideología del filme, si su montaje final y su distribución. Concretamente en países como Estados Unidos y Gran Bretaña se estrenó una versión reducida de 250 minutos, muy inferior a la ya recortada de 325 que se proyectó en el resto.

Bertolucci hizo con *Novecento* una película militante, muy aliada con las tesis del PCI que hace un recorrido por la primera mitad del siglo XX y lo presenta como el itinerario de lucha de la clase obrera contra la decadencia de la burguesía agraria y el fascismo como su aliado para tiempos de crisis. Pero hubo de soportar acusaciones de haberse vendido al capital y de las que se defendió argumentando que «Las películas dedicadas a una élite, aunque sea la preservadora del máximo purismo de izquierdas, son injustas e inoperantes. Hay que hacer grandes filmes, de gran divulgación, para vencer al enemigo en su propio terreno y envenenar su casa con la razón». (*Fotogramas*, coleccionable «Las películas más famosas de la historia del cine», sin fecha). No deja de ser una contradicción que las multinacionales de

Hollywood financien un proyecto teóricamente destinado a minar el capitalismo del que son representantes singulares.



Novecento

La dimensión política y sociológica de la película se consigue con los simbolismos puestos en la trama narrativa. El más elemental es la metáfora de las dos familias como representantes de las dos clases sociales en lucha y vecindad. Dentro de los esquematismos que suelen empañar la obra artística, es un acierto establecer esa relación de necesidad mutua y de amistad-enemistad entre los Dalco y los Berlinghieri, subrayando cómo las diferencias de clase determinan irremediabilmente las relaciones sentimentales y afectivas. Otro símbolo importante está en las cuatro estaciones que representan la juventud de movimiento obrero (verano), la ascensión del fascismo y la decadencia de la burguesía rural (otoño), el triunfo del fascismo belicista (invierno) y la victoria democrática y la esperanza para la clase obrera (primavera). Incluso en la elección de los actores, Bertolucci ha querido subrayar el carácter simbólico de sus personajes. Así, para el abuelo Alfredo Berlinghieri pensó en un actor del país modelo del capitalismo, Burt Lancaster quien había sido el príncipe Salina, representante de la burguesía en crisis, en *El gatopardo* de Luchino Visconti. Para encarnar al abuelo Alfredo Dalco pensó en un actor soviético, pero fue vetado por los productores quienes sí aceptaron al más izquierdoso de los actores norteamericanos, Sterling Hayden.

Aunque cinematográficamente *Novecento* tenga elementos maniqueos que le impiden el aplauso incondicional (el retrato grotesco

del fascismo, la representación de las clases antagónicas), qué duda cabe de que se trata de un gran fresco que consigue proporcionar un sentido de la historia y lo hace con imágenes, de enorme fuerza, destinadas a un público popular. Se podrá discutir el final optimista y la adscripción concreta a una determinada postura de la izquierda, pero todos los defectos se pueden obviar cuando el cine consigue algo tanpreciado como una narración que constituye toda una lección de la lucha de clases. El director ha juzgado su obra con las siguientes palabras: «Es un filme sobre la tierra y la gente que vive, trabaja, nace en la tierra, en su país. Es la historia del paso de la cultura agraria a la industrial, desde 1900 a nuestros días, la agonía de ciertos valores que existían desde hace miles de años, los *valores nacionales populares*, que definió Gramsci, nacidos de la tierra misma...» (ibidem).

N.P. Il segreto

Título original: N.P. Il segreto. **Producción:** Zeta-a-ell (Italia, 1972). **Guión:** S. Agosti, Italo Moscati y Lucia Trevisante. **Dirección:** Silvano Agosti. **Fotografía:** Nicola Dimitri. **Dirección artística:** Isabella Genovese y Timur Incedaye. **Música:** Nicola Piovani. **Intérpretes:** Francisco Rabal (N.P.), Ingrid Thulin (su mujer), Irene Papas (María Leali), Takis Emmanuel (Leali), Edy Blagetti (Marini) y la voz de Marco Bellochio (predicador). **Duración:** 92 minutos.

En una época indeterminada de la Italia del siglo XX, el magnate del grupo industrial y financiero más importante del país firma con el Estado, bajo la mirada atenta de la Iglesia, un contrato para la explotación de una nueva máquina de poderes extraordinarios: se trata de un invento capaz de automatizar la producción, mejorar los resultados... y «liberar» del trabajo a millones de obreros. El industrial NP sufre un ataque que le deja enfermo, el tratamiento médico que recibe le hace perder la memoria y el habla. Mientras, la sociedad se reorganiza; se fabrican ciudades-modelo para los obreros «subvencionados», es decir, para quienes han perdido su trabajo y reciben subsidios que les permitan mantener el mismo nivel de vida. Pero los obreros, sin trabajo, se aburren y no saben cómo emplear el tiempo. Liberado de su cárcel, NP vaga por la ciudad y es acogido por una de las familias de obreros subvencionados, los Leali, a cuyo frente está el padre, que tiene por todo nombre El Emigrado. Entre esta gente, NP aprende a leer, a escribir y a hablar. La administración llama individualmente a numerosos ciudadanos, entre ellos los Leali, que desaparecen sin dejar rastro. Un día, los habitantes que quedan en la ciudad-modelo son convocados a la «oficina de los subvencionados»: entran de cinco en cinco en una sala donde, tras decir en voz

alta su nombre y edad, desaparecen de inmediato. El Emigrado, que no tiene identidad porque no ha sido registrado en ningún momento, ha sido rechazado y espera, en vano, el regreso de los miembros de la ciudad a la que había llegado.

Más que de una película de ciencia-ficción, se trata de una fábula de anticipación en la que se muestra cómo la burguesía compra a la clase obrera quitándole su arma fundamental, el trabajo. La antiutopía de una sociedad sin trabajo conlleva otras alienaciones y el destino cruel de los sectores obreros ahora no productivos. El decorado y el vestuario son actuales, aunque con una mirada nueva. El ritmo no está muy conseguido, pero, en conjunto, *N.P. Il segreto* constituye una interesante reflexión sobre el porvenir del trabajo y sobre la condición de la clase obrera.

La nueva tierra

(Véase *Los emigrantes*).

Nuevos ideales

(Salvador de Alberich, España, 1936).

Realizada en la Barcelona republicana durante la Guerra Civil la película *Nuevos ideales* se basa parcialmente en la biografía de Daniel Mangrané, socio de la empresa productora del filme, Selecciones Capitolio, que había sido diputado a Cortes en 1933. La película muestra el descontento del industrial Mangrané ante las reivindicaciones obreras durante la República que, en la tesis que mantiene el filme, son la causa de los desórdenes sociales. Con su enfoque populista, ciertos rasgos demagógicos y la tesis planteada creó polémica, aunque fue estrenada en territorio de los dos bandos.

Odio en las entrañas

Título original: The Molly Maguires. **Producción:** Martin Ritt para Paramount Pictures (EE.UU., 1969). **Guión:** Walter Bernstein. **Dirección:** Martin Ritt. **Fotografía:** James Wong Howe. **Montaje:** Frank Brach. **Dirección artística:** Tambi Larsen. **Música:** Henry Mancini. **Intérpretes:** Richard Harris (James McParlan), Sean Connery (Jack Kehoe), Samantha Eggar (Mary Raines), Frank Finlay (Davies), Art Lund (Frazier), Anthony Costello (Frank McAndrew), Anthony Zerbe (Dan Dougmerty). **Duración:** 105 minutos.

Dos grandes actores, Sean Connery y Richard Harris protagonizan esta película de Martin Ritt, autor de *Norma Rae** y *Cartas a Iris**. *Odio en las entrañas* es una adaptación de la novela de Arthur H. Lewis en la que se narran los problemas de un sindicato clandestino en la Norteamérica de 1876 donde los trabajadores son galeses o irlandeses, emigrados desde Europa en busca de mejor fortuna. El protagonista es un policía que ha de infiltrarse en la organización para delatar a los cabecillas y llevarles a la horca bajo el pretexto de que hay un grupo radical partidario de la acción violenta, los Molly Maguires, que toma el nombre de una banda que hubo en Irlanda. A través del policía, que representa a la fuerza que salvaguarda el poder de los patronos, se describen las condiciones opresivas de vida y de trabajo de los mineros, los abusos en los salarios y en algunas secuencias aparecen niños empleados en las minas. Por un momento parece que el policía va a reaccionar y ser solidario con los compañeros, pero es un lacayo fiel al servicio de la represión brutal y no duda en el asesinato; en este sentido contrasta con su jefe, antiguo minero, que siente cierto remordimiento y hasta envidia su frialdad.

El director nos hace simpatizar con los mineros que luchan por la justicia y padecen por ello. Se subraya la brutalidad de la represión, como en el plano final, donde el policía permanece impasible ante el cadalso que se prepara para dar muerte a los sindicalistas o en el empleo de la guerra sucia por parte de la policía. Sin embargo, la película ha sido apreciada de modo diverso: mientras para un sector, Ritt hace un planteamiento bastante simplista y, en cierto modo, sitúa en el plano sentimental esa simpatía que debería estar en el terreno ideológico, hasta el punto de que «la intriga, aunque basada en una auténtica rebelión de los mineros, se reduce a un enfrentamiento viril que bien podría dar lugar a un excelente western». (Magny, 1980, 22); para otros se trata de una película contestaria y auténticamente revolucionaria, a pesar del esquematismo evidente (Pumares, en *Reseña* nº 45, mayo de 1971, págs. 314-316). Ciertamente hay ambigüedad en el planteamiento del guión, que da por supuestos demasiados datos. Así, los Molly Maguires aparecen como un grupo terrorista que llega a emborracharse con la violencia a la que se han acostumbrado (secuencia en la que destruyen e incendian el almacén de ropa) y apenas se indican las causas de sus acciones de sabotaje. Sólo cuando asesinan al superintendente nuevo de la mina de un pueblo cercano dicen hacerlo a petición de los mineros de ese lugar y debido a que el empleado abusaba de su posición y recortaba los salarios.

Se sobreentiende que los Molly Maguires existen porque no hay otra forma de defender la dignidad en el trabajo y el jefe de los Maguires, Jack, le reprocha a su amigo cuando ha muerto que haya sido incapaz de utilizar la dinamita y ni siquiera tenga un traje para ser amortajado con dignidad. La película es también, la historia del dilema moral de un hombre, el policía enviado a infiltrarse en la banda, que trata de que cese la actividad armada y se debate entre ser fiel a su misión y delatarles o formar parte de ellos y obtener el amor de Mary, la hija del viejo minero, como se subraya en la conversación final entre el policía y Jack. En el fondo, *Odio en las entrañas* es una película en la que la acción acaba por distraer del tema principal, que queda oculto por la aventura personal del policía y la de los Maguires.

Los olvidados

(Luis Buñuel, México, 1950).



Los olvidados

El más universal de los cineastas españoles, Luis Buñuel (1900-1983) realizó prácticamente toda su carrera fuera de nuestro país. Formó parte de los artistas que en la Residencia de Estudiantes dieron un impulso renovador a la cultura española. Sus primeras películas, *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930) supusieron el inicio del surrealismo cinematográfico. Entre sus obras maestras están *Nazarín* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), su última película.

Una amarga descripción de la infancia marginada de las grandes ciudades que critica los buenos sentimientos como solución al problema de los niños delincuentes. Enlaza con *Tierra sin pan**, aunque posee elementos surrealistas de los que carecía el documental sobre las Hurdes. Fue mal recibida por quienes echaban en falta una reflexión sociológica; en efecto, a Buñuel le interesan los seres humanos concretos, con la ambigüedad de sus conductas que les llevan al amor o al odio. Como sintetiza el célebre crítico André Bazin, «En *Los olvidados*, los rostros más odiosos no dejan de ser la imagen del hombre. Esa presencia de la belleza en lo atroz (y que no es solamente la belleza de lo atroz), esa perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente a la crueldad en un acto de amor y caridad. Y por eso *Los olvidados* no suscita en el público ni complacencia sádica ni indignación farisea». (Avellar, 1991, 68).

La otra América

Título original: Someone else's America. **Producción:** A. Clermont-Fonnerre, David Rose, Helga Bahr (Gran Bretaña-Francia, 1995). **Guión:** Gordan Mihic. **Dirección:** Goran Paskaljevic. **Fotografía:** Vargos Arvanitis. **Montaje:** William Diver. **Música:** Andrew Dickson. **Interpretes:** Tom Conti, Miki Manojlovic, Maria Casares, Zorka Manojlovic. **Distribución:** Alta Films.

El realizador serbio Goran Paskaljevic (Belgrado, 1947) se formó en Praga, en el grupo del que también formó parte Emile Kusturica. Su primera película fue *The Beach guard in Winter* (1976), a la que han seguido otros hasta completar la decena de filmes, todos ellos alabados por la crítica en distintos festivales. Ha rechazado trabajar para la industria norteamericana por el control que ejerció sobre el rodaje de *Twilight time*: «A partir de ahí decidí ser pobre y no un rico director hollywoodense para hacer lo que quería», (*El País*, 29-10-95). *La otra América* recibió el primer premio en la Seminci de Valladolid de 1995 y es, en palabras de Paskaljevic, «una historia social y humana de una relación sólida que sirve, entre otras cosas para criticar a una sociedad que afecta a millones de inmigrantes que viven en Nueva York». (Ibidem).

La película refleja el mundo de la emigración y el desarraigo en la ciudad de Nueva York a través de las vidas de dos inmigrantes ilegales que viven en el rincón más miserable de Brooklyn: el español Alonso y el montenegrino Bayo. Este trabaja en un bar llamado El Paraíso y el poco dinero que consigue ahorrar intenta que sirva para que su familia se reúna con él. Pero en Montenegro las cosas cada vez van peor y Anja decide ir a América en busca de Bayo. *La otra Améri-*



La otra América

ca subraya la mezcla de culturas, el desarraigo y la tensión entre los sueños y la realidad que viven los inmigrantes. Como una raza aparte, se ven obligados a autoengañarse, a buscar razones para el optimismo, en su deambular de perdedores por la ciudad que les niega toda oportunidad. Uno de los mayores valores de este filme está en que sabe narrar acontecimientos trágicos con una perspectiva humana y hasta con rasgos de humor, de modo que el director se muestra solidario con los personajes y sus desgracias diarias. En la película hay un componente autobiográfico, pues el director se ha visto forzado a vivir como emigrante en Grecia por la guerra de su país.

El pan nuestro de cada día/City girl

Título original: Our daily bread/City girl. **Producción:** Fox Film Co. (EE.UU., 1930). **Guión:** Berthold Viertel y Marion Orth. **Dirección:** Friedrich W. Murnau. **Fotografía:** Ernest Palmer. **Dirección artística:** William Darling. **Intérpretes:** Mary Duncan, Charles Farrell, David Torrance, Edith Yorke, Tom Maguire, Dawn O'Day, Dick Alexander, Pat Rooney, Ed Brady, Rosco Ates. **Duración:** 2580 metros.

Friedrich Wilhem Murnau (1888-1931) firmó *Nosferatu, el vampiro* (1922), el primer Drácula importante del cine y obra maestra del expresionismo y modelo para cualquier historia cinematográfica de vampiros. En Estados Unidos, adonde emigró a finales de los veinte para rodar *Amanecer* (1927), otra obra maestra y *El pan nuestro de cada*

día, su penúltimo y fracasado filme. Esta película, que nació como un ambicioso proyecto de saga sobre las comarcas cerealistas del Medio Oeste americano, sufrió diversos avatares, el título original fue cambiado por *City girl* y se hizo un montaje nuevo con secuencias sonoras no previstas por el director. El resultado es una obra en la que el melodrama se sobrepone al retrato de la vida y el trabajo campesino y se hace un elogio de la vida rural frente a la de la ciudad. El argumento, tomado de Fernández Cuencia (1966, 66), es el siguiente: el labrador Tustine envía a su hijo Lem a la ciudad para vender la cosecha de trigo. Allí conoce a la camarera Kate y se casa con ella. Regresan a la granja y como Lem no obtuvo el precio deseado para la cosecha, su padre se enfrenta con él y le acusa de estar influido negativamente por su esposa. Kate trata de adaptarse a la vida familiar en el campo, muy distinta a la de la ciudad, pero la tensión crece cada día. Se gana la confianza de su suegra y sus cuñados Matey y Mary, pero no la del viejo Tustine. Matey sufre un accidente con una segadora y cuando Kate le está curando, el suegro los sorprende juntos y acusa a la chica de infidelidad. El marido, que sabe la verdad, confía en Kate y deciden juntos irse a vivir a la ciudad, pero el viejo reacciona y pide perdón por la injusticia cometida.

El pan nuestro de cada día

Título original: Our daily bread. **Producción:** Viking Prod. (Estados Unidos, 1934). **Guión:** Elisabeth Hill y Joseph Mankiewicz según argumento de King Vidor. **Dirección:** King Vidor. **Fotografía:** Robert Planck. **Montaje:** Lloyd Nosler. **Música:** Alfred Newman. **Intérpretes:** Karen Morley (Mary Sims), Tom Keene (John Sims), Barbara Pepper (Sally), Addison Richards (Louie), John Qualen (Chris), Lloyd Dugraham, Sidney Bracey, Henry Hall, Nellie V. Nichols, Frank Mimor, Bud Rae, Henry Brown.

En *Y el mundo marcha* («The crowd», 1928), King Vidor se adentraba en la crónica social para contar el drama de un empleado que trata de desclasarse, pero fracasa en el empeño. El mismo tema del desclasamiento aparecerá en *La ciudadela* (1938) que narra la trayectoria de un médico rural que se encuentra entre la hostilidad de los colegas y la desconfianza de los mineros escoceses a los que atiende. Frente a la posibilidad de un ascenso opta por seguir como médico de los mineros.

En *El pan nuestro de cada día* toma a los mismos personajes de trabajadores para situarlos en una ciudad donde pasan enormes dificultades al estar en paro en la recesión de comienzos de los años treinta. Un matrimonio vive en la ciudad en medio de estrecheces: el



El pan nuestro de cada día

marido, John, está en paro y no tienen para pagar el alquiler del piso. Han de empeñar una guitarra para comprar un pollo e invitar a cenar a un tío de la mujer. Este les ofrece gratuitamente una finca que ha recuperado al cobrar una hipoteca. Se trasladan al lugar, cerca de la ciudad de Arcadia. Allí comienzan en la miseria y sin saber qué hacer o adónde ir. Un sueco que viaja a California y que ha sido expulsado de las tierras que trabajaba en Minnesota, enseña a John el oficio de agricultor. A John se le ocurre la idea de convocar a más gente en paro y sacar adelante la explotación gracias al trabajo en cooperativa de labradores, mecánicos, fontaneros, etc. La idea es no tener que pagar rentas e intercambiar el fruto del trabajo de cada uno. Incluso vienen gentes de ciudad con la misma inexperiencia de John. Se organiza el trabajo comunitario y con los primeros brotes celebran una fiesta y una oración por la madre tierra nutriente que coincide con el nacimiento del primer niño en el poblado. Sin embargo la alegría se empaña cuando les llevan una orden judicial de subastar la finca. Van todos en masa y, tras boicotear la puja amenazando a quienes acuden, se hacen con la finca por una cantidad simbólica. Cunde el desánimo nuevamente cuando escasea la comida. Uno de los trabajadores, sobre el que pesa una orden de busca con una recompensa de 500 dólares, se entrega para que sus compañeros cobren la recompensa y no pasen hambre. La sequía es el nuevo obstáculo para el buen funcionamiento de la explotación. John, seducido por una mujer

de pasado oscuro y cansado por los escasos resultados, está a punto de abandonar. Su propio liderazgo está en crisis, pero se recupera cuando tiene la idea de desviar un río y llevar agua a la finca. En las últimas imágenes, el director muestra en clave épica el trabajo comunitario de construcción de un canal con el que se salva la cosecha.

En esta película se propone la necesidad de combatir el paro y el hambre mediante la colaboración, la generosidad y el intercambio de saberes y de trabajo. El éxito de la cooperativa está en el tesón con que se superan las dificultades, tanto externas como internas. El paro ha de emigrar de la ciudad al campo, porque en tiempos de crisis sólo la tierra proporciona el alimento necesario; para ello hay que dejar la profesión antigua y estar dispuesto a aprender. Cuando no hay dinero, el intercambio de trabajo o el trueque de enseres funciona en la economía de crisis. *El pan nuestro de cada día* es un canto a la esperanza en lo comunitario, al utopismo socializante inspirado en Owen, que posee el talante optimista típico del cine norteamericano del que Frank Capra es el máximo exponente. Frente a otras películas del cine social que recogen la crisis de los treinta, en ésta se ofrece una solución no individualista.

La Patagonia rebelde

Título original: La Patagonia rebelde. **Producción:** Aries Cinematográfica (Argentina, 1974). **Guión:** Osvaldo Bayer, Fernando Ayala y H. Olivera. **Dirección:** Héctor Olivera. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. **Montaje:** Oscar Montauti. **Dirección artística:** Oscar Piruzanto. **Música:** Oscar Cardozo Ocampo. **Interpretes:** Héctor Alterio, Federico Luppi, Pepe Soriano, Luis Brandoni, Pedro Alejandro, Jorge Rivera López, Osvaldo Terranova, Carlos Muñoz, Alfredo Iglesias, Héctor Pellegrini. **Distribución:** Incine. **Duración:** 109 minutos.

Con anterioridad a *No habrá más penas ni olvido** Héctor Olivera (Olivos, Buenos Aires, 1931), uno de los renovadores del cine argentino desde los sesenta, realizó *La Patagonia rebelde*, un poderoso ejemplo de cine comprometido con la verdad histórica. La película comienza con el asesinato en 1923 del teniente coronel Zavala por uno de los supervivientes de los fusilamientos ordenados por éste tres años atrás. Los estibadores y los empleados de hostelería inician una huelga que les sirve para tomar conciencia como clase en la Patagonia de los años veinte. La región está dominada por grandes terratenientes y el capital extranjero. Los dirigentes anarcosindicalistas, muchos de ellos de origen europeo, consiguen que la huelga se extienda por el medio rural, pero el gobierno de Yrigoyen envía al comandante Zavala para que aplaste la rebelión. Este se percata de las razones que asis-

ten a los trabajadores y hace de mediador hasta que los empresarios firman un convenio que recoge mejoras laborales. Tan pronto como Zavala regresa, los capitalistas no respetan el convenio y los trabajadores vuelven a la huelga, aunque un sector se radicaliza desengañado de los líderes sindicales y toma el camino de la lucha armada. Como la huelga se afianza, el capital internacional reclama del gobierno la restauración del orden. Nuevamente es enviado Zavala, pero con el mandato estricto de aplastar la protesta sin miramientos. Los trabajadores son los primeros sorprendidos al ver el cambio de este militar que, obediente a sus superiores, ha pasado de ser un hombre ecuánime y hasta misericordioso, a convertirse en un sujeto execrable que exige la rendición incluso con la tortura y las ejecuciones sumarias. Con este talante cruel consigue, efectivamente, el silenciamiento de toda oposición, desde los sindicalistas más dispuestos a negociar hasta las guerrillas campesinas.

La película subraya la utilización que del muy nacionalista estamento militar —además del ejecutivo, del policial y hasta del judicial— han hecho las clases dirigentes y el capital extranjero, particularmente en la historia latinoamericana. Esa clase dominante, beneficiada del desorden establecido, reclama la pacificación del país en cuanto se ponen en cuestión sus intereses; pero tiene suficientes recursos como para cautivar al poder, incluso desde la incongruencia de amenazar con el temor a una anexión de la Patagonia por Chile, cuando ese trozo del territorio nacional está en manos de compañías extranjeras. También tiene interés en la película la presentación del conflicto y la progresiva toma de conciencia de los obreros con la ayuda de unos líderes sindicales que han de luchar contra la incultura y el individualismo insolidario alimentado durante siglos. Los tres actores protagonistas de *La Patagonia rebelde* se exiliaron en España durante la dictadura de la Junta Militar en los años setenta.

Pelle el conquistador

Título original: Pelle erobreren. **Producción:** Per Holst para Filmproduktion/Svenks Filmindustri/Danish Film (Dinamarca-Suecia, 1987). **Guión:** Bille August, según la novela de Martin Andersen Nexø. **Dirección:** Bille August. **Fotografía:** Jörgen Persson. **Montaje:** Janus Billeskov Jansen. **Dirección artística:** Anna Asp. **Música:** Stefan Nilsson. **Interpretes:** Max von Sydow (Lasse), Pelle Hvenegaard (Pelle), Erik Passke (capataz), Björn Granath (Erik), Axel Ströbye (Kongstrup), Astrid Villaume (sra. Kongstrup), Troels Asmussen (Rud), John Witting (maestro). **Distribución:** **Duración:** 149 minutos.

El director sueco Bille August (1948) trabajó para la televisión de su país y ha realizado los largometrajes *Zappa* (1983), *Twist and Shout* (1984) y quizá la que sea su obra maestra hasta la fecha, *Las mejores intenciones* (1992), basada en un guión autobiográfico de Ingmar Bergman. Menor éxito tuvo con *La casa de los espíritus* (1993), adaptación de la novela de Isabel Allende.



Pelle el conquistador

Lasse es un viudo, ya viejo, que con su hijo Pelle desembarca con decenas de emigrantes procedente de Suecia en un puerto danés. Lasse le habla a su hijo de que su pobreza va a tener remedio porque llegan a un país «en el que los salarios son tan altos que los niños no tienen que trabajar». Pero mientras todos los emigrantes son contratados rápidamente, Lasse queda relegado por ser demasiado viejo. Al final consigue ser admitido en una granja. Allí se ocupará del ganado. Su hijo también tiene que trabajar y pronto aprende a manejar a las vacas en los pastos. A lo largo de la película vemos la vida cotidiana en la granja donde viven varios criados dedicados a las labores del campo y del ganado, el capataz y su ayudante que actúan como verdaderos negreros y el dueño que únicamente se preocupa de la buena vida. A través de los ojos de Pelle —observadores y aprendices de todo— el espectador asiste a distintos sucesos de diverso valor que articulan la vida de los braceros en la granja: los jóvenes enamorados que matan al niño que nace porque el padre no aprueba sus relaciones, las novatadas y la violencia, las humillaciones del capataz, la represión de toda protesta que acaba dejando inválido a Erik (el criado que se queja de la comida), las esperanzas de Lasse de for-

mar una familia, el naufragio en el que perece el joven desesperado por haber dado muerte al niño recién nacido, las fiestas y momentos de convivencia feliz, la escuela en la que Pelle ha de lograr un statu, etc. El director no enfatiza esos momentos, sino que se limita a plantearlos a los ojos de Pelle como un aprendizaje de la dureza de la vida, como un crisol en el que forjar su personalidad y que tiene como resultado coherente el que Pelle, al final, renuncia a convertirse en ayudante del capataz y adopta la actitud adulta y emancipadora de dejar a su padre y emprender el camino hacia América, nueva tierra prometida como lo ha sido Dinamarca.

En su conjunto, *Pelle el conquistador* es un relato ambientado en una época indefinida (la novela es de 1906-1910) que muestra la lucha por la vida de los emigrantes, la aspiración a crear una familia, la confianza en el saber-escuela como liberación, la incultura de la violencia (dar dinero por el placer de pegar), el deseo de emigrar más allá de la granja feudal en la que se ven reclusos y las humillaciones que han de soportar porque no tienen dónde ir. En este sentido, resultan elocuentes las conversaciones entre Lasse y su hijo Pelle: el padre alimenta constantemente sueños de felicidad en el niño, de dignidad y orgullo para que nadie le pisotee; pero, llegado el momento, adopta una actitud servil que en el chico produce un progresivo desencanto sobre la figura paterna y las posibilidades de futuro que tiene en la granja. La pobreza-impotencia de los campesinos (criados) de la granja Stone queda subrayada en la magnífica secuencia del conato de revuelta de Erik contra el capataz. Erik ha sido humillado por quejarse de la comida y cuando trata de hacer justicia, la suerte se le vuelve en contra suya y recibe un golpe en la cabeza que le deja como un retrasado mental que (mayor paradoja aún) sólo hace caso al capataz que le ha menospreciado toda la vida. Acerca de la película el director ha manifestado que «Quise emplear la novela como la base de una historia épica acerca del hombre en su forma más primitiva. Creo que el ser humano es una criatura solitaria que, al ser consciente de su propia existencia y de lo inevitable de la muerte, busca el contacto con su entorno por medio del amor a otros los seres humanos o a la Naturaleza». (Hoja de Cines Renoir 076).

Pelle viva

(Giuseppe Fina, Italia, 1961).

La única película dirigida por G. Fina (1924) describe la lenta toma de conciencia de Andrea, un trabajador emigrado del campo

que emplea diariamente varias horas en desplazarse hasta el centro de trabajo. Trata de evadirse de esta situación, pero al vivir con una mujer sin estar casado por la iglesia, no puede conseguir un empleo en una consejería que le liberaría de los tediosos traslados. Tras ser encarcelado aprenderá a callarse y a reprimir su protesta. La película es un ensayo lúcido y cruel sobre las condiciones de vida de la clase obrera en el Norte italiano en los sesenta. Frente al «milagro italiano» vendido por las clases dirigentes, Fina presenta la otra cara de la moneda con la realidad de la vida obrera sin falsas ilusiones.

Perdido en América

Título original: Lost in America. **Producción:** Marty Katz para Geffen Company (EE.UU., 1985). **Guión:** A. Brooks y Monica Johnson. **Dirección:** Albert Brooks. **Fotografía:** Eric Saarinen. **Montaje:** David Finfer. **Dirección artística:** Richard Sawyer. **Música:** Arthur B. Rubinstein. **Intérpretes:** Albert Brooks, Julie Hagerty, Michael Green, Garry K. Marshall, Maggie Roswell, Tom Tarpey, Ernie Brown, Joey Coleman, Art Frankel, Donald Gibb. **Duración:** 85 minutos.

Un matrimonio de clase media acomodada acaba de comprarse una casa hermosa. El marido, David, trabaja en una agencia de publicidad y le van a ascender haciéndole socio de la empresa. Tiene el capricho de comprarse un Mercedes. Ella se encuentra un tanto incómoda en la nueva situación de ganar más dinero para pagar una casa que se le antoja excesiva para sus necesidades. Linda trabaja como jefa de personal, un puesto que le condiciona la vida. A David no sólo no le ascienden, sino que le envían a Nueva York; pero lo rechaza, tiene una bronca en la agencia y acaba siendo despedido. Va en busca de su mujer y, juntos, deciden abandonar sus empleos y su modo de vida. Compran una caravana y marchan de la ciudad con varios miles de dólares en metálico, dispuestos a recorrer el país y vivir una vida sin responsabilidades. En su primer destino, Las Vegas, van a ratificar su matrimonio casándose de nuevo, pero Linda se deja llevar por la fiebre del juego y acaba perdiendo todo el dinero que tienen en el casino. Ella explica que el juego la libera de la alienación del trabajo. Con el disgusto de verse sin un duro, Linda y David tienen fuertes discusiones y están a punto de romper. Ella ve la ocasión de partir de cero e iniciar realmente una nueva vida; por el contrario, David, más realista, argumenta que no tienen ni para gasolina, lo que impide cualquier aventura. Buscan trabajo en una pequeña población. David se emplea por una miseria como «vigilante de cruce» del que hasta los niños se burlan y ve cómo pasa un Mercedes como el que soñó; Linda en una hamburguesería. Conscientes de que con lo que

ganan no podrán ahorrar nada deciden abandonar y marchan a Nueva York, donde David consigue el empleo que había rechazado en la agencia de publicidad con un treinta por ciento menos de sueldo.

La crítica al exceso de responsabilidad que hay en la película es una crítica a la alienación en el trabajo que sólo sirve para satisfacer un modo de vida crecientemente consumístico. El relato es una especie de fábula antiutópica en la que se subraya que los sueños de los sesenta (referencias a *Easy Rider*) no son posibles en los ochenta, aunque persista el mismo deseo de salir de un modo de vida alienante y condicionado de manera determinante por el trabajo y el consumo. Hay cierto pesimismo en la parábola en cuanto David y Linda viven una aventura más bien amarga y regresan al punto de partida en peores condiciones.

La piel quemada

Título original: La piel quemada. **Producción:** J.M. Forn para P.C. Teide (España, 1967). **Guión y dirección:** Josep Maria Forn. **Fotografía:** Ricardo Albiñana. **Música:** Federico Martínez Tudó. **Montaje:** Luis Puigvert. **Intérpretes:** Antonio Iranzo (José), Marta May (Juana), Silvia Solar (la belga), Angel Lombarte (Andrés), Carlos Otero (Julio), Luis Valero (Manolo), José Miguel Solano (Fernando), Inés Guisado (Juanita), Santiago Guisado (Pepito). **Duración:** 110 minutos.

Josep Maria Forn (Barcelona, 1928) había rodado *José María* (1963), basada en la vida de un bandolero andaluz, y *La barca sin pesca* (1964) antes de abordar un proyecto más ambicioso, *La piel quemada*. También se ocupó de las huelgas estudiantiles en *La respuesta/N'enterro en els fonaments* (1969), una película mutilada por la censura. Posteriormente trabajó en la producción y ha trabajado en el cine catalán, dirigiendo *Companyys, porcés a Catalunya* (1978) y presidiendo el Institut de Cinema Català. *La piel quemada* es una película postrera del neorrealismo español y una de las pocas producciones que se han ocupado de la inmigración en Cataluña. José es un *chamengo*, un andaluz que ha llegado al Principado para trabajar como albañil en un momento en que el turismo ha propiciado la construcción de hoteles y apartamentos. Al cabo de un tiempo consigue traerse a su familia. El contraste entre la cultura de la clase obrera de la inmigración y el turismo extranjero de la Costa Brava es brutal y ello incide en la personalidad de José, quien es seducido por el mundo de alegría y ocio del turismo cosmopolita. José (magníficamente interpretado por Antonio Iranzo, uno de los secundarios con más garra del cine español) es el peón explotado por el señorito catalán que se vale de sus nece-



La piel quemada

sidades urgentes. Por ello, en el fondo, la película constituye una denuncia del despliegue económico conseguido con la mano de obra barata; hay un retrato lúcido y crítico de unos emigrantes que, desde sus condiciones de vida y su cultura rural no pueden acceder al mundo de bienestar y de «progreso» al que se ven abocados por el trabajo y la necesidad de sobrevivir. El resultado es una película desigual, con planos neorrealistas junto a otros que parecen indagaciones casi experimentales, dentro de un relato más bien clásico. En todo caso, como ha indicado Francisco Llinás, «siempre es preferible la sinceridad de una película como *La piel quemada*, con su honesto, aunque incompleto, deseo de enfrentarse con una realidad cotidiana, a las exquisiteces neocapitalistas de otros autores que rehúsan enfrentarse con esa realidad», (en *Nuestro cine*, nº 71, marzo 1978, pág.74).

El pisito

Título original: El pisito. **Producción:** Isidoro M. Ferry para Documento Film (España, 1958). **Guión:** Rafael Azcona y M. Ferrer, según la novela de R. Azcona. **Dirección:** Marco Ferreri. **Fotografía:** Francisco Sempere. **Música:** maestro Contreras. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (Rodolfo), Mary Carrillo (Petrita), Concha López Silva (doña Martina), José Cordero (Dimas), Marco Ferreri (casero), Andrea Moro, Celia Conde, Gregorio Saugar, Angel Alvarez, Tiburcio Cámara, María Luisa Ponte, Manuel Agustina. **Duración:** 87 minutos.

Marco Ferreri (Milán, 1928) vino a España donde colaboró con Rafael Azcona, quien durante muchos años el único guionista profesional que ha habido en nuestro país. Ferreri hizo *Los chicos* (1959) y *El cochecito* (1960), donde también aparece el problema de la vivienda en otra historia que se encuadra en el humor negro. De regreso a su país realiza películas que muestran una visión pesimista sobre las relaciones hombre-mujer, como en *Adiós al macho* (1978) y visiones críticas de la sociedad de consumo en *La gran comilona* (1973) y *Los negros también comen* (1987), ambas escritas en colaboración con Azcona.

El argumento proviene de una noticia de prensa: en Barcelona un hombre de 35 años y con novia se casaba con una anciana a fin de heredar el piso de ésta a su muerte. Petrita, la novia de Rodolfo, coge puntos a las medias y vive con su hermana hasta que ésta se casa con un municipal para irse a un piso realquilados. Rodolfo trabaja como dependiente en una tienda de comestibles y está de huésped en la casa de doña Martina, una anciana que le cuida como a un hijo. Rodolfo y Petrita no tienen vivienda y urden un plan para conseguirla: que el novio se case con doña Martina y herede el piso cuando ella muera. Pero, tras la boda, la anciana recupera sus fuerzas y se encuentra más vitalista que nunca. Pasa el tiempo, el noviazgo se hace eterno y se desvanecen las ilusiones.

La película plantea, en clave de humor negro, el problema de la vivienda como otras producciones de los años cincuenta, *El inquilino** o *La vida por delante**; y lo hace reflejando la realidad social de ese momento histórico. La necesidad no satisfecha del piso condiciona totalmente las vidas de la pareja protagonista, que se ve sumida en una existencia gris, sin aspiraciones ni esperanzas. El humor negro hace percibir la película con menos asperezas de las que tiene en el fondo.

Le point du jour

(Louis Daquin, Francia, 1949).

Se considera a Louis Daquin (1908-1980) como un discípulo del realismo social de Jdanov. Como Renoir y otros, colaboró en los años treinta con el partido comunista filmando películas que favorecían el cambio político. Entre sus obras más importantes están *Madame et la mort* (1943) y *Premier de cordée* (1944).

Le point du jour (Amanecer) es la mejor película de Daquin y tiene la virtud de presentar al trabajador no sólo en su trabajo sino

también en la vida cotidiana y en las relaciones con los demás miembros de la sociedad. En la historia sobre la vida de unos mineros aparece el trabajo en sus diversos aspectos como los empleos, los accidentes laborales, las personas jóvenes y los viejos enfermos, las consecuencias familiares, etc. sin ahorrarse un juicio duro acerca de su carácter alienante y el deseo de liberarse de él, pero también las relaciones afectivas y sexuales, la situación de la mujer en la organización social determinada por el trabajo capitalista. Muestra cómo la división del trabajo conlleva las diferencias de clase y cómo la dinámica de la vida de los mineros define su pertenencia a una clase social —por sí misma y en oposición a los que no son obreros— y les lleva a la toma de conciencia. Pero el director evita todo maniqueísmo y en la crítica a la clase burguesa representada en la figura del ingeniero Larzac muestra aspectos positivos. En efecto, uno de los méritos de esta película está en reflejar la condición obrera no como una esencia intemporal, sino como una situación histórica, contradictoria y, por tanto, dialéctica. También hay que subrayar el equilibrio envidiable a la hora de combinar la reflexión sobre el trabajo, la condición obrera, y una historia amorosa. Precisamente en los dos personajes femeninos hay un discurso progresista sobre la relación de la mujer y el trabajo; así, Marie no acepta convertirse en ama de casa con su matrimonio. La historia de *Le point du jour* es tratada con el realismo que evita tanto la parálisis del pesimismo como un optimismo idealista, de ahí que el final sea un «amanecer» con nuevas luchas.

Sin embargo, fue criticado el final de *Le point du jour* por demasiado conciliador en la escena en la que aparece la unión simbólica del proletariado y la patronal. Efectivamente, la película no plantea para nada la lucha de clases y fue estrenada en un momento de especial tensión: la huelga de los mineros franceses en 1948, provocada por una reconversión durísima en la que se planteaba despedir a un diez por ciento de los trabajadores del sector. El gobierno socialista trató de atajar el movimiento de protesta con la supresión de las casas para los mineros y la intervención del ejército. Fueron despedidos seis mil obreros y dos mil más fueron detenidos y condenados; cuatro mineros murieron por disparos y una veintena fallecieron en la cárcel a consecuencia de las heridas. El cortometraje *La Grande Lutte des mineurs*, realizado por cineastas del sindicato CGT, da cuenta de esta huelga. No obstante, Louis Daquin se vio obligado, a punto de comenzar el rodaje, a cambiar seis páginas del guión: se le prohibió hacer referencia a la silicosis, a rebajar el número de víctimas de un accidente de mil cien a trescientas, a cambiar la localización de Courrières —la zona minera donde se inspiró *Germinal**— y a suprimir

las referencias a los conflictos de clase. En consecuencia, se trata de una película sobre las minas en la que no hay ni huelgas ni grisú ni se muestra la miseria (Perron, 1993, 27).

Por los caminos verdes

Título original: Por los caminos verdes. **Producción:** M. Vera (Venezuela, 1979). **Guión:** Milagros Rodríguez y M. Vera. **Dirección:** Marilda Vera. **Fotografía:** Miguel Curiel. **Montaje:** Armando Valero. **Dirección artística:** María Adelina Vera. **Música:** Ruben Blades. **Intérpretes:** Jorge Canelo, Joel Escala, Alberto Acevedo, Yulay Sánchez, Pablo Masabel, Julio Ramírez, Lucila d'Anvazo.

El tema de esta película presentada en el Festival de Huelva de 1989 es la inmigración de hombres y mujeres a una ciudad mítica como Caracas, adonde llegan en busca de trabajo miles de latinoamericanos que luego se encuentran derrotados en barrios miserables. A través de cuatro personajes que cruzan clandestinamente la frontera desde Colombia en un viaje difícil y llegan a la capital venezolana, se nos muestran los sueños de vida digna, la supervivencia en ambientes sórdidos, la violencia y la necesidad de lograr un trabajo o un dinero a cualquier precio.

The power and the land

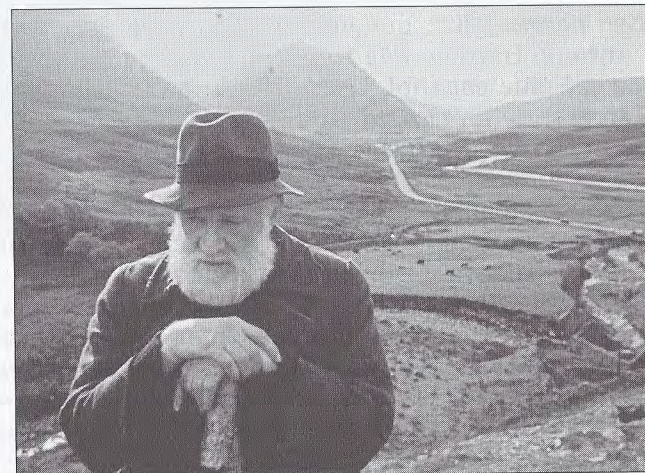
(Véase *Construimos*).

El prado

Título original: The field. **Producción:** Noel Pearson (Granada Films) para Avenue Pictures (Gran Bretaña, 1990). **Guión y dirección:** Jim Sheridan. **Fotografía:** Jack Conroy. **Montaje:** J. Patrick Duffner. **Dirección artística:** Frank Conway. **Música:** Elmer Bernstein. **Intérpretes:** Richard Harris (Toro McCabe), John Hurt (Pajarito O'Donnell), Tom Berenger (americano), Sean Bean (Tadgh McCabe), Frances Toelty (joven viuda), Brenda Fricker (Maggie). **Distribución:** Lauren. **Duración:** 110 minutos.

El director Jim Sheridan tiene, en su aún escasa filmografía, obras maestras como *Mi pie izquierdo*, *En el nombre del padre* y *El prado*. Esta última constituye una película con el mejor sabor del cine clásico, casi una tragedia griega de imágenes poderosas. En la Irlanda de los años treinta, la tierra tiene el valor de la supervivencia frente a la hambruna que diezma la población y provoca la emigración forzosa. Toro McCabe es un agricultor que trabaja en régimen de arrendamiento un prado del que es propietaria una viuda. Toda esperanza

de futuro para él y su familia está en ese trozo de terreno que cuida como un ser viviente, abonándolo con algas traídas con esfuerzo desde la costa cercana. Toro lleva años sin hablar con su esposa y se mantiene distante y desconfiado hacia el hijo que le queda, pues otro se suicidó con trece años cuando escuchó decir a sus padres que el prado no daría lo suficiente para alimentar a dos vástagos. La viuda pretende vender el prado en pública subasta y Toro, ayudado por su hijo y por «Pajarito», tratan de disuadir a cualquier comprador con amenazas. Pero ha llegado un norteamericano con dinero, descendiente del lugar, que quiere comprar el terreno para asfaltarlo y construir una central hidroeléctrica. La lucha de Toro McCabe por el terreno llega a métodos criminales: tal es la obsesión con que defiende el pan de los suyos simbolizado en esa tierra que ha costado sangre en su familia y en la que él mismo ha empleado los mejores años de su vida. Por ello se enfrenta a la viuda, al forastero, al cura que les apoya y al pueblo entero.



El prado

El prado es una película de personajes con enorme fuerza, liderados por la figura de Toro McCabe (extraordinario Richard Harris), un hombre duro del campo aferrado a la razón moral, curtido en el trabajo prometeico, desconfiado con todos, que acaba desesperado porque, como exclama en un momento determinado «Maldigo a mi padre y a mi madre por dejarme en herencia el campo del hambre». El suicidio de su hijo ha trastornado definitivamente la relación con su esposa, a la que, no obstante, respeta. Su lucha es también el futuro del hijo superviviente, en el que quisiera ver encarnados los mismos valores

que han animado su vida pero que parece contradecirlos. La misma contradicción que existe cuando Toro se entera de que el forastero asfaltará el prado que él ha cuidado durante años para aumentar su fecundidad. Esta cuestión es, como estamos viendo, muy recurrente en el cine que se ocupa del trabajo campesino: la industrialización no como progreso paralelo, sino como negación del trabajo tradicional y los valores que lo sustentaban.

El puente

Título original: El puente. **Producción:** Arte 7 (España, 1976). **Guión:** J.A. Bardem, Javier Palmero y Daniel Sueiro, basado en relatos de éste. **Dirección:** Juan Antonio Bardem. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Montaje:** Eduardo Biurrun. **Dirección artística:** Wolfgang Burmann. **Música:** José Nieto. **Interpretes:** Alfredo Landa, Manuel Aleixandre, Germán Cobos, Carmen Lozano, Mabel Escaño, Simón Andreu, Yelena Sanmaryna, Miguel Aristu, Julián Navarro, Eduardo Bea, José Yepes. **Duración:** 99 minutos.

Con *Esa pareja feliz**, que codirige con Berlanga, inicia su carrera Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922) en una época clave para la renovación del cine español. De la misma hay que destacar *Cómicos* (1953), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1956). Desde la militancia en el PCE, Bardem ha estado presente en luchas contra la censura y reivindicaciones importantes, entre ellas las famosas «Conversaciones de Salamanca». Con la restauración democrática hace dos películas con claro contenido sindical, *Siete días de enero** y *El puente*, además de rodar en Bulgaria *La advertencia* («Preduprezhdénie», 1982), una coproducción entre la URSS y ese país sobre la vida de Jorge Dimitrov, el dirigente comunista que en los años treinta intentó crear un frente antifascista a nivel europeo. A lo largo de los sesenta y parte de los setenta, Bardem se había refugiado en un cine comercial de nulo interés; precisamente *El puente* supone el regreso a las preocupaciones sociales de sus inicios.

Alfredo Landa da un giro a su carrera para interpretar a Juan, el protagonista de *El puente*. Bardem se vale del actor emblemático del «landismo», del Juan Español reprimido y cabreado para componer a un mecánico que sale de la capital para pasar un puente con el deseo de liberarse de todos los problemas y de la alienación consumista. No es un personaje tan distante del macho ligón que había hecho Landa hasta ese momento, pero se sitúa en un nuevo papel, más acorde con la realidad española de cambio político y expectativas de libertad de expresión. Como en todas las películas de itinerancia —las «road movies» o películas de carretera— el viaje supone una transfor-

mación en el personaje protagonista ya que lo imprevisto surge para enfrentarle a la realidad de un modo nuevo. Lo que parece un viaje hacia la costa en busca de placer y de evasión de todo problema se transforma en una profundización en la realidad social en la que está inmerso; así, aparecen diversos personajes con valor representativo de la estructura social del país que encarnan conflictos importantes para describir la realidad española del momento. De ese encuentro surge un nuevo Juan que se conciencia de los problemas y, a su regreso, ya no desprecia a los trabajadores que se reúnen, sino que será solidario con ellos.



Alfredo Landa en un papel con el que da un giro a su carrera.

El director imprime al relato un tono realista, con elementos humorísticos que se agradecen. Peor resulta el didactismo de algunas secuencias y, sobre todo, del desenlace final cuando Juan opta por comprometerse sindicalmente. La película obtuvo el primer premio del Festival de Moscú (1977). Merece la pena transcribir el resumen crítico que ofrece L. G. Egido (1983, 82): «Película itinerante, que va engarzando en su trayectoria denuncias sociales, apuntes costumbristas, testimonios documentales, descripciones sociológicas, humor a veces y anécdotas crueles (...) El mecánico subpirenaico, obseso sexual, prisionero de sus tópicos vulgares, insolidario y fanfarrón, va descubriendo una realidad difícil, distinta y sorprendente. Al final, frente al mar de la nada y del desencanto, accedera al mismo tiempo al conocimiento de su pequeñez y su grandeza, y su vuelta a Madrid significará su entrada en la política».

Quand tu disais Valéry

Título original: Quand tu disais Valéry. **Producción:** Centre de Culture Populaire (Francia, 1975). **Dirección:** René Vautier y Nicole Le Garrec. **Fotografía:** Trabajadores de la Semm-UPCB-MJEP St. Nazaire. **Montaje:** Nedjma Scialom. **Duración:** 135 minutos.

En 1971, Trigano toma el control de la SEMM, una empresa dedicada a la fabricación de caravanas ubicada en Trignac, cerca de la localidad francesa de Saint Nazaire. Dos años después trata de cerrar la fábrica y despedir a los empleados, lo que supone una larga huelga. En 1974 un nuevo presidente se hace cargo de empleados y maquinaria para fabricar material agrícola, para lo que crea una nueva sociedad, Sotrimec. Pero un año más tarde los obreros son despedidos de nuevo. El documental realizado por los trabajadores da cuenta de su lucha para mantener sus empleos, pues se trata de la única empresa de la localidad, con 800 puestos de trabajo. Aparece Trigano, un empresario que se muestra participativo y democrático pero que engaña a Hacienda y a los empleados; los trabajadores ocupan la fábrica y la desalojan provisionalmente ante las promesas políticas hechas al hilo de unas elecciones. Posteriormente se sienten engañados. Al final, la justicia les persigue por el delito de haber ocupado una fábrica. Se trata de una película que ha servido más para discusiones y asambleas que como espectáculo cinematográfico, de ahí que su valor artístico quede postergado ante la pretensión social con que está concebida.

¡Qué asco de vida!

Título original: Life stinks. **Dirección y producción:** Mel Brooks (Brooksfilm, Pathé Entertainment, Life Stinks, Inc.) para Metro Goldwing Mayer y 20th. Century Fox (EE.UU., 1991). **Guión:** M. Brooks, Ruddy Luca y Steve Haberman. **Fotografía:** Steven Poster. **Montaje:** David Rawlins, Anthony Redman y Michael Mulconery. **Dirección artística:** Peter Larkin. **Música:** John Morris. **Interpretes:** Mel Brooks (Goddard Bolt), Lesley Ann Warren (Molly), Jeffrey Tambor (Vace Crasswell), Stuart Pankin (Pritchard), Howard Morris (Sailor), Rudy de Luca (J.Paul Getty), Teddy Wilson (Fumes), Michael Ensign (Knowles), Matthew Faison (Stevens), Billy Barty (Willy), Brian Thompson (Victor). **Distribución:** Manuel Salvador. **Duración:** 94 minutos.

El cineasta norteamericano de origen judío Mel Brooks (Nueva York, 1926) mantiene una actividad doble y dispar. Como director ha filmado comedias de carácter paródico, de dudosa calidad, que raya

en el mal gusto, como *Sillas de montar calientes* (1974), *El jovencito Frankenstein* (1974) o *La loca historia del mundo* (1981); sin embargo, como productor ha contribuido a que se realizaran propuestas de evidente interés como *El hombre elefante* (David Lynch, 1980).



¡Qué asco de vida!

¡Qué asco de vida! se inspira, como todas sus comedias, en viejas películas con un resultado que, sin entusiasmar, mantiene cierta dignidad. En este caso el referente es tan noble como *Los viajes de Sullivan**, la historia del cineasta hastiado de ficciones vacías que se disfraza de vagabundo para encontrar en la realidad un lugar donde alimentarse para su creación. El interés para nuestra selección está en que la película ofrece un recorrido por los modos de ganarse la vida de los vagabundos y parados devenidos en lumpen que se encuentran conviviendo con la abundancia de las grandes ciudades. Se trata de una comedia sin voluntad de tesis más que con ese tipo de enunciados elementales y falaces como que hay demasiada pobreza, que la felicidad no la da el dinero, que la risa puede surgir en las peores condiciones, etc. El argumento nos habla de un millonario despota que desea arrasar un barrio miserable para especular con el terreno y construir un complejo urbanístico. Como sólo es dueño de la mitad, se apuesta con el otro propietario a que será capaz de sobrevivir sin dinero ni recursos ajenos durante un mes en ese barrio en medio del lumpen que lo habita. A partir de ahí vemos distintas situaciones conflictivas entre la tragedia y la burla (robos, peleas, trabajos esporádicos, amistades, traiciones, etc.) por las que pasa el

millonario en su lucha por la supervivencia para llegar a un final decididamente feliz en la que la masa de pobres se enfrenta a los especuladores en una guerra de excavadoras.

¡Qué bello es vivir!

(Véase *Vive como quieras*)

¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Título original: ¿Qué he hecho yo para merecer esto?. **Producción:** Hervé Hachuel para Tesauo (España, 1984). **Guión y dirección:** Pedro Almodóvar. **Fotografía:** Angel Luis Fernández. **Montaje:** José Salcedo. **Dirección artística:** Pin Morales y Román Arango. **Música:** Bernardo Bonezzi. **Interpretes:** Carmen Maura (Gloria), Angel de Andrés López (Antonio), Chus Lampreave (abuela), Verónica Forqué (Cristal), Luis Hualde (Inspector Polo), Gonzalo Suárez (Lucas), Kiti Manver (Juani), Emilio Gutiérrez Caba (Pedro), Juan Martínez (Toni), Sonia Anabela Holiman (Vanessa), Cecilia Roth (chica anuncio), Jaime Chávarri (cliente striptease), Javier Gurruchaga (dentista). **Duración:** 102 minutos.

El más popular de los cineastas actuales de nuestro país, Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, 1949) comienza su carrera autodidacta en los años ochenta con películas que sorprenden por su feísmo y por las historias donde combina los elementos más dispares. No se puede negar que se trata un creador auténtico; pero salvo la película que comentamos y algunas otras con suficiente guión como *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), su cine está hecho de más voluntad que resultados, a veces tan pretenciosos como la deplorable *Kika* (1993) o tan desequilibrados como *La flor de mi secreto* (1995).

En la filmografía del director manchego sobresale *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* en la medida en que se trata de una película que, dentro del peculiar estilo de este cineasta, posee cierta pretensión realista y sociológica, al presentar los avatares de una familia obrera de un barrio madrileño. Gloria (Carmen Maura) es un ama de casa que trabaja como asistente y se droga con anfetaminas para sobrevivir a la neurosis cotidiana de la convivencia con su marido machista, Antonio (Angel de Andrés López), su suegra y sus dos hijos. Entre los esposos no hay buena relación, porque Antonio sigue enamorado de una mujer para la que trabajó como chófer hace quince años, cuando era emigrante en Alemania. La farmacéutica se niega a darle a Gloria las anfetaminas que consume para mantenerse despierta dieciocho horas diarias y sufre el síndrome de abstinencia. Llega a casa y

se niega a plancharle la camisa a Antonio, éste le pega una bofetada y ella se defiende golpeándole con un jamón con tal fuerza que le mata. La policía no logra descubrir los hechos auténticos y, mientras tanto, la abuela y los hijos abandonan la casa. Gloria permanece feliz.



¿Qué he hecho y para merecer esto?

Se trata de una de las pocas películas que refleja el trabajo no remunerado del ama de casa; y lo presenta como tal trabajo, como labor ingrata y no reconocida en las sociedades industriales. Sin embargo el filme no agradó a los incondicionales de Almodóvar porque se apartaba del mundo de «modernos» en que se había desenvuelto su cine hasta entonces para prestarle atención a gente corriente de clase trabajadora; y tampoco satisfizo a quienes apreciaban los elementos de comedia de costumbres y de análisis sociológico que hay en la película porque quedaban descolocados con los elementos «pop» típicos del director manchego, como la niña de la telequinesia, los anuncios televisivos, la venta de un niño para pagar al dentista un empaste, la abuela traficante, el clip de Almodóvar y McNamara cantando «La bien pagá», etc.

¡Qué verde era mi valle!

Título original: How green was my valley. **Producción:** Darryl F. Zanuck para 20th Century-Fox (EE.UU., 1941). **Guión:** Philip Dunne, según la novela de Richard Llewellyn. **Dirección:** John Ford. **Fotografía:** Arthur C. Miller. **Montaje:** James B. Clark. **Dirección artística:** Richard Day y Nathan Juran. **Música:** Alfred Newman. **Interpretes:** Walter Pidgeon (Mr. Gruffydd), Maureen O'Hara (Angharad Morgan), Donald Crisp (Mr. Morgan), Anna Lee (Bronwen Morgan), Roddy McDowall (Huw Morgan), John Loder (Ianto Morgan), Sara Allgood (Beth Morgan), Barry Fitzgerald (Cyfartha), Patrick Knowles (Ivor Morgan). **Duración:** 108 minutos.

Si hubiera que elegir un solo nombre de director en la historia del cine muchas personas estarían de acuerdo en el de John Ford (1895-1973) porque en su completa filmografía —140 películas a lo largo de medio siglo— hay una maestría reconocida para los más diversos géneros (sobre todo el western) y los personajes de sus películas tienen una densidad inusitada. En *Las uvas de la ira** vemos plasmado el mejor estilo fordiano, esa humildad y sencillez narrativas propias de «uno de esos artistas que no utilizan jamás la palabra arte, de esos poetas que no hablan nunca de poesía». (F. Truffaut). Y todo ello, a pesar de las contradicciones de un hombre que a veces se muestra conservador en exceso mientras que en otras echa una mirada crítica sobre la realidad inmediata no exenta de denuncia, como en *La ruta del tabaco**, *Las uvas de la ira** y *¡Qué verde era mi valle!*

Ford rodó una película, con buena dosis de documento histórico, sobre los Morgan, una familia minera galesa del siglo XIX, y sobre el pueblo en que viven. El relato es un «flash-back» nostálgico construido desde el punto de vista del hijo más pequeño quien, en el momento de abandonar definitivamente su tierra, recuerda con emoción los tiempos en que su valle fue verde y próspero y cómo se transformó por la crisis de las explotaciones mineras que llevaron a la desintegración del territorio y de las familias. El título ya mítico en la historia del cine comienza presentando la vida de las familias mineras en armonía, donde se repiten ritualmente los gestos de una cotidianidad quizá demasiado idealizada (hileras de mineros cantando, el cobro del salario, el aseo en las casas, la oración a la mesa, la comida en silencio, etc). Bien pronto, sobreviene la descomposición provocada por la reducción de salarios y los despidos en las minas (otros hacen el mismo trabajo por menos dinero), lo que conlleva un debate sobre la conveniencia de crear un sindicato y, en otros casos, obligarán a la emigración. El padre de la familia Morgan se enfrenta a sus hijos cuando ellos le plantean crear el sindicato y les echa de casa. En la mina comienza una huelga que durará veintidós semanas y a Morgan le culpan de apoyar a los propietarios; su mujer aprovecha una reunión de los mineros para arengarlos sobre la inocencia de su esposo. Uno de los hijos argumenta que ha abandonado la iglesia porque ha estado trabajando para crear el sindicato y no le han apoyado ni los diáconos ni el predicador Gruffydd quienes «se proclaman como pastores del rebaño y, sin embargo, permiten a sus ovejas que vivan en la miseria». En ese momento Gruffydd apoya la actitud de este Morgan y se enfrenta a los diáconos.

Acabada la huelga no hay trabajo para todos y dos de los Morgan han de tomar el camino de la emigración con la bendición del

padre que lee un fragmento de la Biblia en la despedida. Es el primer momento de la desintegración familiar; posteriormente, Angharad, la única hija de los Morgan, se casa con el hijo de Evans, el propietario de la mina, a pesar de estar enamorada del predicador. El pequeño How, en quien los padres ponen la confianza de que pueda estudiar y lograr un futuro mejor, va a un colegio. Allí es humillado y menospreciado por su condición de hijo de minero de una aldea remota. Otro hijo, Ivor Morgan, muere en un accidente en la mina. How abandona la escuela y se pone a trabajar como minero el mismo día que otros dos de sus hermanos son despedidos y tienen que partir hacia la emigración. La hermana, separada del marido, vuelve y se instala en la mansión de los Evans, pero todo el pueblo rumorea sobre su amor por el predicador y su inminente divorcio. En una reunión celebrada en la iglesia, donde se va a decidir la expulsión del predicador Gruffydd, éste anuncia su marcha, no sin antes recriminar a todo el pueblo su hipocresía y ruindad. Al final, el cabeza de familia de los Morgan muere en la galería de la mina, en una nueva explosión que la inunda.

El tratamiento que hace Ford es nostálgico y legendario. Su braya la existencia de una familia tradicional, donde todos respetan al padre, y de una aldea minera poblada por gentes que viven todos los acontecimientos desde la misma religiosidad y los mismos valores. La abundancia de canciones da a la película un tono de leyenda optimista. Sin embargo, a poco que se piense, la historia de la descomposición de la familia Morgan es fruto de una crisis industrial y de una inseguridad mortal en el trabajo. La huelga es el comienzo de esa descomposición, seguida de los despidos y la emigración necesaria. Pero también las relaciones familiares quedan rotas por los conflictos de clase: la película no explica por qué el padre prefiere como marido al hijo del propietario —se supone que es por conseguir una mejor posición social para su hija— pero esta decisión trae consecuencias irreparables: Angharad no es feliz en su matrimonio, añora al predicador y, lo que es peor, cuando regresa a la aldea no lo hace para estar al calor de su familia.

Raíces de sangre

Título original: Raíces de sangre. **Producción:** J. Treviño (México-Estados Unidos, 1976). **Guión y dirección:** Jesús Treviño. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Música:** Sergio Guerrero. **Intérpretes:** Richard Yñiguez, Ernesto Gómez Cruz, Malena Doria, Pepe Serna. **Duración:** 110 minutos.

De padres procedentes de Chihuahua, Jesús Treviño (El Paso, Texas, 1946) se formó en una televisión de Los Angeles. El argumento de *Raíces de sangre* cuenta la historia de un abogado chicano que regresa a su ciudad natal, en la frontera entre Estados Unidos y México, para ayudar en el centro comunitario El Barrio Unido. Allí se está organizando la resistencia contra una industria textil que posee fábricas a los dos lados de la frontera, en lo que colabora el abogado uniendo a los obreros mexicanos y chicanos. Se enamora de una militante chicana y va descubriendo que su vida tiene más sentido en el compromiso que ha adoptado que en la carrera de éxito que le esperaba en un bufete de San Francisco. Sobresale la descripción de ambientes y personajes y la expresión auténtica de lo que se quiere contar. La película se enmarca en el «cine chicano», una cinematografía muy particular que trata sobre los problemas de los emigrantes mexicanos en Estados Unidos y sobre las luchas de la frontera; además de la ya citada *Alambrista** y *El Norte**, hay otras películas más recientes como *Mojado Power*, de Alfonso Arau, *El jardín del Edén*, dirigida por María Novaro, *The unwanted* (José Luis Ruiz, 1976), *Después del terremoto/After the Earthquake* (Lourdes Portillo, 1979). El cine mexicano también ha reflejado la emigración y tiene en *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) su obra más representativa. En este filme, dirigido con vigor, aparece la historia de varios mexicanos que intentan cruzar ilegalmente el río Bravo para llegar a Estados Unidos.

El realismo socialista

Título original: El realismo socialista. **Producción:** Jaime Morera (Chile, 1973). **Guión y dirección:** Raúl Ruiz. **Fotografía:** Jorge Müller. **Montaje:** Carlos Piaggio. **Intérpretes:** Jaime Vadell (diputado socialista), Javier Maldonado (jefe político del Frente Cultural), Juan Carlos Moraga (obrero) y militantes socialistas y obreros. **Duración:** 225 minutos.

Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1941) participa del «cine de Allende» que en los años setenta se comprometió con el cambio político chileno. Ha dirigido *La colonia penal* (1971), adaptación de un relato de Kafka donde una isla del Pacífico se convierte en una población penal autogestionaria en la que las torturas y violencias son usadas por una periodista como material informativo y *La expropiación* (1972) sobre el derecho a la tierra y al trabajo de unos campesinos que reciben la visita de un ingeniero enviado para expropiar una finca. La estructura de *El realismo socialista* basa en las evoluciones paralelas que experimentan los miembros de la burguesía y del proletariado en la situación chilena de los años setenta. El pequeño burgués se siente

atraído por la aventura de la revolución; el obrero cambia accidentalmente a la extrema derecha y, luego, a la extrema izquierda. La película peca de optimismo en la representación de los trabajadores que aparecen con una conciencia social extraordinaria. Comprometido con el proyecto allendista, Raúl Ruiz ha explicado que su película «es un film hecho para plantear cuestiones a propósito de los problemas de organización y de la ocupación de las fábricas. Estas dudas no eran sólo personales, sino que estaban compartidas con otra gente. Pensábamos, entonces, que había que hacer un cine de propaganda, lanzar una orden y cerrar el debate durante cierto tiempo», (en VV.AA., 1983).

La rebelión de los colgados

(Alfredo B. Crevenna, México, 1954).

Narra la lucha que tiene lugar en el sudeste mexicano a principios de siglo de un grupo de peones esclavizados contra los dueños de un aserradero. Las situaciones de opresión y tortura llegan a extremos inéditos: cráneos aplastados a pedradas, mujeres violadas salvajemente, fugitivos a los que ciegan con ramas espinosas o peones que son castigados brutalmente por su falta de rendimiento. Se produce un levantamiento y triunfan los obreros. Está basada en la novela homónima de B. Traven.

I recuperanti

Título original: I recuperanti. **Producción:** Gaspare Palumbo para la RAI (Italia, 1969). **Guión:** E. Olmi, Mario Rigoni-Stern, Tullio Kezich. **Fotografía, montaje y dirección:** Ermanno Olmi. **Música:** Gianni Ferrio. **Intérpretes:** Antonio Lunardi (viejo Du), Andreino Carli (Gianni), Alessandra Micheletto (Elsa), Pietro Tolin, Marilena Rossi, Ivano Frigo, Oreste Costa, Mario Strazabosco, Francesco Covolo, Mario Covolo. **Duración:** 95 minutos.

En la excesivamente desconocida filmografía de Ermanno Olmi figura, además de *El árbol de los zuecos** y *El empleo**, esta película que ha sido hecha para televisión, pero que, en algunos países, se ha exhibido comercialmente en las salas. Trata sobre la postguerra italiana, con una historia de búsqueda del trabajo y de la supervivencia en tareas arriesgadas, que el director aborda con un tono documental y realista. El relato se recrea en la descripción de los personajes en su medio vital, en la dura supervivencia de la postguerra; aparecen contrapuestos el joven y el viejo, con su filosofía pacifista y epicúrea de la vida.

Acabada la guerra mundial, Gianni regresa con su familia, a su pueblo donde el trabajo escasea. Su hermano Francesco está dispuesto a buscar fortuna y, como tantos, emigra a Australia. Gianni trata de explotar un bosque en régimen de cooperativa obrera, pero está prohibido. Acepta la propuesta del viejo Du de dedicarse a la recuperación de bombas enterradas de la primera guerra mundial para venderlas al peso. Es una actividad arriesgada, pues algunos han muerto al explotar un artefacto, pero el viejo Du se burla cuando Gianni le dice que usen un detector de metales. El trabajo al borde de la muerte súbita inquieta cada vez más a Elsa, la compañera de Gianni. Este desearía una vida más tranquila, sin tener que ganarse el pan de ese modo, pero el viejo le insiste.

La repentina riqueza de los pobres de Kombach

Título original: Der ploetzliche reichthum der armen Lenten von Kombach. **Producción:** Halleluyah Films-Kessischer Rundfunk (Alemania, 1970). **Guión:** V. Schlöndorff y Margarethe von Trotta. **Dirección:** Volker Schlöndorff. **Fotografía:** Franz Rath. **Montaje:** Klaus von Boro. **Música:** Klaus Doldinger. **Intérpretes:** Georg Lehn, Reinhardt Hauff, K.J. Cramer, Wolfgang Baechler, Margarethe von Trotta. **Distribución:** Barcino Films. **Duración:** 110 minutos.

Quien fuera ayudante de dirección de Louis Malle, el cineasta alemán Volker Schlöndorff (Wiesbaden, 1939) tiene una carrera llena de obras maestras donde la indagación expresiva se conjuga con un compromiso moral más que notable. Nos referimos a esa crítica mordaz del sensacionalismo periodístico que es *El honor perdido de Katharina Blum* (1975), a la recreación de la historia alemana de *El tambor de hojalata* (1979) y a esa reflexión sobre el amor y la guerra que lleva por título *Círculo de engaños* (1981).

El rebelde (1969) sobre un tratante de caballos en el siglo XVI que se rebela contra el feudalismo ya prefigura la temática de *La repentina riqueza de los pobres de Kombach*. El guión escrito por el director y su esposa, la también directora Margarethe von Trotta, está basado en una crónica encontrada en el archivo municipal de Kombach y narra los hechos reales sucedidos a principios del siglo XIX. Siete campesinos pobres de Kombach —un pueblo del condado de Hessen donde existió la servidumbre feudal hasta muy recientemente— asaltan el transporte de correos que atraviesa sus tierras todos los meses y que lleva los tributos. Hasta cinco veces intentan llevarse el dinero que pondría algún remedio a sus vidas miserables, pero van fracasando en el empeño por diversas causas. Cuando lo consiguen, con la colaboración de un soldado que custodia el cargamento, son

apresados y, tras confesar su culpabilidad y arrepentirse, son ejecutados. Los campesinos no son, evidentemente, ladrones y la película se encarga de mostrar este hecho, lo que implica, en el fondo, cuestionar la propiedad cuando la miseria acecha a niveles infrahumanos. Pero más terrible, si cabe, resulta la constatación de que esos pobres se encuentran alienados en la explotación y asumen su culpabilidad (?) desde la opresión moral y la inexistencia de toda conciencia de clase y del más elemental sentido de la realidad. La alienación se plasma en los sueños de emigración y en otros escapismos; la hazaña de apropiarse del dinero de los tributos no les ha salvado de una miseria que, antes de nada, es carencia de la cultura necesaria para ser quién de sí y saber la tarea que ha de realizar en la vida. Schlöndorff imprime al relato un tono didáctico, con la muy legítima pretensión de mostrar que esos hechos del pasado constituyen una lección histórica y, por tanto, son significativos para el presente.

Retrato de Teresa

Título original: Retrato de Teresa. **Producción:** ICAIC/IDP (Cuba, 1979). **Guión:** Ambrosio Fornet y Pastor Vega. **Dirección:** Pastor Vega. **Fotografía:** Livio Delgado. **Montaje:** Mirita Lores. **Dirección artística:** Luis Lacosta. **Música:** Carlos Fariñas. **Intérpretes:** Daysi Granados (Teresa), Adolfo Llauradó (Ramón), Alina Sánchez, Raúl Pomares. **Distribución:** José Esteban Alenda. **Duración:** 103 minutos.

El cineasta cubano Pastor Vega es exponente fiel de la concepción que del cine como arte al servicio de la sociedad revolucionaria tiene el ICAIC, el organismo estatal del cine cubano de la era castrista. Con esta primera película ha querido mostrar la lucha de la mujer cubana —y, singularmente de la mujer trabajadora— por su liberación frente al machismo heredado en la sociedad; y lo hace a través del retrato de Teresa, en su triple dimensión como ama de casa, como trabajadora y como participante activa en un organismo cultural. Los conflictos con un marido que no acepta fácilmente el protagonismo e independencia de su esposa son inevitables. El director emplea un estilo documental, cercano al reportaje televisivo, para una historia en la que le interesa más los datos de la vida cotidiana que un discurso sobrepuesto a la misma.

Riff-Raff

Título original: Riff-Raff. **Producción:** Sally Hibbin/Parallax Pictures para Channel Four (Gran Bretaña, 1990). **Dirección:** Ken Loach. **Guión:** Billy Jesse. **Fotografía:** Barry Ackroyd. **Música:** Stewart Copeland. **Montaje:** Jonathan Morris. **Intérpretes:** Robert Carlyle (Stevie), Emer McCourt (Susan), Jimmy Coleman (Shem), George Moss (Mo), Ricky Tomlinson (Larry), David Finch (Kevin), Richard Belgrave (Kojo), Ade Sapara (Fiaman), Derek Young (Desmond), Bill Moores (Smurph). **Distribución:** Golem. **Duración:** 93 minutos.

Ken Loach (Londres, 1936) es un cineasta británico que ha triunfado con el documental televisivo y, heredero de la crítica del «free cinema», ha creado películas con la pretensión de mirar las realidades más sangrantes. Comprometido con la izquierda sindical de su país, ha realizado para la televisión documentales como *A question of leadership* (1981) sobre una huelga fracasada en la siderurgia donde pone en cuestión el papel de los líderes sindicales; *Which side are you on?* (1985) donde recoge poemas, canciones y pinturas surgidas de la experiencia de la huelga del carbón de esa época; *The Arthur legend* (1991) sobre la manipulación periodística que acusaba al líder minero Arthur Scargill de desviar para fines particulares donaciones destinadas a los huelguistas del carbón en 1984-1985. De enorme interés resultan los cuatro episodios de la serie *Days of hope** que repasan la historia de la clase obrera desde la Primera Guerra Mundial hasta la huelga de 1926. También ha realizado largometrajes de ficción para la pequeña pantalla como *The big flame* (1969) que es un relato futurista sobre el enfrentamiento entre diez mil hombres que amenazan con una huelga no autorizada y quienes se oponen a ella: el gobierno y la patronal con el apoyo de los sindicatos; y *The prince of coal* (1977) dos episodios que narran una visita real a una mina y, a los pocos meses, la explosión en un pozo donde quedan atrapados unos mineros.

Entre sus obras distribuidas en cine están *Kes* (1969), *Family life* (1971), que es una crítica demoledora de los tratamientos clásicos de las enfermedades mentales; *Look and Smiles** sobre la situación de crisis de una Inglaterra herida por el paro juvenil; *Agenda oculta* (1990), una película escalofriante sobre la guerra sucia de la policía británica en Irlanda del Norte, y *Lloviendo piedras**, que, al igual que *Riff raff*, es una plasmación de la proletarización y marginalidad a que ha llevado el tatcherismo a la clase trabajadora. Posteriormente ha realizado las muy notables *Ladybird, ladybird* (1993) y *Tierra y libertad* (1994), una aproximación novedosa a la Guerra Civil española, desde los ojos de un internacionalista británico que asiste

a los dilemas entre ganar la guerra a cualquier precio, incluso pactando con aliados inesperados, o compatibilizar esta tarea con la revolución social. Su cine, como el de otros maestros —por ejemplo, Eric Rommer— consiste en hacer siempre variaciones sobre la misma película. O, si se prefiere, a lo largo de su filmografía se repiten las mismas preocupaciones y los mismos intereses.

Riff-raff (en inglés, «gentuza, chusma») cuenta la vida de un grupo de obreros empleados temporalmente en la construcción y dedicados a rehabilitar una casa. Ya desde las primeras secuencias el capataz da las órdenes sobre el trabajo, subrayando las exigencias y que tienen que darse de alta en la seguridad social por su cuenta. En el grupo está Steve, un emigrado escocés que carece de vivienda y al que los amigos le ayudan a hacerse con un piso vacío, donde entran como «okupas» al grito de «Esto era nuestro antes de que Thatcher nos lo robara». Larry, el más concienciado, procede de Liverpool; ante sus compañeros lamenta la política de vivienda del gobierno conservador, la falta de trabajo y las condiciones laborales. Propone que se afilien al UCAT, el sindicato de trabajadores de la construcción con el fin de tener seguridad social y otras ventajas. No le hacen mucho caso, pero, llegado el momento, plantea al encargado de la obra la necesidad de introducir algunas mejoras, lo que sirve para que le despidan fulminantemente. Shem es un obrero que, al final de la película, es despedido por usar el teléfono inalámbrico del encargado. Desmond un trabajador de color que tiene el sueño de ir a vivir a África, un continente que no conoce, pero que está a punto de sufrir un accidente y caer del andamio inseguro de la obra.

Steve se enamora de Susan, una joven que tiene la ilusión de ser cantante, pero carece de oportunidades: en un bar llamado «Las uvas de la ira» es abucheada, aunque la acción solidaria del grupo de albañiles le permite seguir cantando. Está en paro, no tiene para pagar el alquiler del piso donde vive y se traslada al del novio. Teme que no dure la relación que acaba de comenzar y cae en una depresión cuando la rechazan en una audición para un musical. Los dos se prometen iniciar una nueva vida y no robar, pero, de inmediato, Steve vende una sierra que ha sustraído en la obra. Susan se esfuerza y le hace feliz por algún momento, como cuando le prepara la única tarta de cumpleaños que ha tenido en su vida. Steve ha de ir a su ciudad natal donde ha muerto su madre; en el entierro se encuentra con su hermano y su cuñada que son drogadictos y con otro hermano que viven con estrecheces. Tras la incineración, esparcen las cenizas por la yerba a falta de dinero para pagar una urna, en una secuencia de humor negro de enorme fuerza. Cuando regresa, Steve encuentra que

Susan se pincha heroína y, tras una violenta discusión en la que la desprecia porque cree que no tiene futuro, la echa de la casa. Al final, Desmond tiene un accidente mortal al caer del andamio y Steve y otro compañero prenden fuego a la casa en restauración en un acto visceral de venganza. Frente a retratos idealistas de los trabajadores, *Riff-Raff* es una película donde aparecen unos obreros muy verosímiles: desinteresados hacia la política, convencidos de que hay gente en paro porque no quiere trabajar, un tanto pícaros para distraerse y evitar el trabajo... pero, al mismo tiempo, solidarios con los compañeros y poseídos de un sentido del humor que les vacuna contra cualquier sufrimiento añadido. Mediante la historia de Steve, el guión enlaza la vida laboral con la vida personal —actual y pasada— donde vemos que no hay un espacio de felicidad, sino, por el contrario, unas relaciones deterioradas por la falta del mínimo para vivir. Susan se droga (provisionalmente, según ella) para superar la depresión. Un detalle importante es la renuncia a la identidad que hacen los obreros para burlar la ley, tal como les exigen en su trabajo; esa renuncia lleva a que, al final, ni siquiera puedan preguntar en el hospital por el amigo accidentado. En resumen, en *Riff-Raff* aparecen las siguientes cuestiones: la falta de viviendas —sobre todo para la gente joven— y el fenómeno de los «okupas»; el desarraigo de los obreros que tienen que buscarse la vida en otros lugares cuando se ha desindustrializado su comarca de origen; la delincuencia como tentación para quien no tiene otras oportunidades (robo de Steve); las relaciones familiares distanciadas; la droga como (falsa) salida para una vida arrastrada; las ilusiones de triunfo entre los jóvenes; el racismo y la identidad de las minorías étnicas; la discriminación laboral ante cualquier reivindicación; la falta de seguridad en el trabajo y las contrataciones fraudulentas; y las dificultades insalvables para una vida afectiva cuando pesa demasiado el deterioro personal producido por la falta de oportunidades.

Ken Loach hace un documento con ribetes cómicos que permiten aceptar unas imágenes que, de otro modo, apreciaríamos como panfletarias. Para ello se vale de unos diálogos con mucha gracia y varias secuencias de humor (baño de Larry, entierro). Loach utiliza un encuadre de documental y emplea actores no profesionales, un mínimo de técnica, filmación en escenarios reales, y un guión escrito por Bill Jesse, quien participa como actor y que recoge sus experiencias como obrero. De hecho, rueda el guión según el orden narrativo y no permite que los actores lo conozcan por completo. *Riff raff* no es un mero catálogo de temas sobre la vida de los trabajadores más proletarizados, sino un auténtico retrato de esa vida, de modo que el filme no ahorra ningún

aspecto —ni dramático ni patético— y, en su conjunto, ofrece un fresco de las penas y las alegrías de la clase obrera en el tatcherismo.

El rigor del destino

(Gerald Vallejo, Argentina, 1984).

El director Gerald Vallejo (Tucumán, 1942) creó el Grupo Liberación con Fernando Solanas y Octavio Getino. Tras su primer largometraje, *El camino hacia la muerte del viejo reales* (1971), realizó una serie de cortometrajes para televisión producidos por una cooperativa azucarera. Se exilió en 1975 a Panamá y España, después de que la casa de su padre fuera objeto de un atentado terrorista. Premiada en el Festival de cine iberoamericano de Huelva de 1985, *El rigor del destino* es la primera película que Vallejo realiza a la vuelta del exilio, hecho autobiográfico que está presente en el filme que comienza cuando un niño regresa con su madre a Tucumán tras haber vivido siete años en España. Las conversaciones del niño con el abuelo paterno le permiten acercarse a la figura de su padre, un abogado laboralista de los trabajadores azucareros que murió de un infarto en 1976 y, con esa vida, reconstruir la historia inmediata de las luchas de los campesinos de la región. A medida que el niño va profundizando en el conocimiento de la vida de su padre —a través del abuelo y de unos diarios que aquél le dejó— se va produciendo un despertar de su conciencia y una toma de contacto con las raíces de su pueblo, bien distintas del exilio en que nació.

El río que nos lleva

Título original: El río que nos lleva. **Producción:** Dulcinea (España, 1989). **Guión:** Antonio Larreta, A. del Real y José Luis Sampedro. **Dirección:** Antonio del Real. **Fotografía:** Federico Ribes. **Música:** Lluís Llach **Intérpretes:** Alfredo Landa, Tony Peck, Eulalia Ramón, Fernando Fernán-Gómez, Mario Pardo. **Distribución:** Lauren. **Duración:** 110 minutos.

La novela de José Luis Sampedro carece de virtudes cinematográficas, de ahí que la película esté por debajo de sus pretensiones. Una cuadrilla de «gancheros» baja los troncos de los árboles a lo largo del río Tajo, desde las tierras altas de Guadalajara hasta Aranjuez. Se trata de un trabajo duro en el que los hombres han de coordinarse bien y en un espacio donde se mezclan la vida personal y la familiar. Así no es de extrañar que la convivencia forzada esté llena de tensiones. Aunque la película se puede encuadrar en el cine de aventuras, hay

apuntes sobre la realidad social de las tierras que esa cuadrilla de temporeros atraviesa en su trabajo. La acción se ubica en los años cuarenta o cincuenta, cuando existía la profesión de «ganchero».

Rocco y sus hermanos

Título original: Rocco e i suoi fratelli. **Producción:** Giuseppe Bordogni y Goffredo Lombardo para Titanus y Les Films Marceau (Italia-Francia, 1960). **Guión:** L. Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanille, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. **Dirección:** Luchino Visconti. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno. **Montaje:** Mario Serandrei. **Dirección artística:** Mario Garbuglia. **Música:** Nino Rotta. **Intérpretes:** Alain Delon (Rocco), Renato Salvatori (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria, la madre), Roger Hanin (Morini), Paolo Stoppa (Cecchi, empresario de boxeo), Suzy Delair (Luisa), Claudia Cardinale (Ginetta), Spiros Focás (Vincenzo), Claudia Mori (encargada de tintorería), Alessandra Panaro (novia de Ciro). **Duración:** 180 minutos.

El más aristócrata de los cineastas del neorrealismo, Luchino Visconti (1906-1976) había comenzado en el oficio como ayudante de dirección con Jean Renoir. En la postguerra hace una imprevista trilogía que supone una denuncia de la realidad del pueblo depauperado y de sus ilusiones por sobreponerse a la miseria, formada por *Obsesión* (1943) que adapta la historia de un adulterio narrado por James M. Cain en «El cartero siempre llama dos veces», *La tierra tiembla** y *Rocco y sus hermanos*. Posteriormente realizará obras tan logradas como *El gatopardo* (1963), *La caída de los dioses* (1969) o *Muerte en Venecia* (1971).

Visconti, con la ayuda de Cecchìo D'Amico, modifica bastante el guión original basado en «El puente de la Ghisolfà», un relato de Giovanni Testori, de forma que la película ya no responde a los cánones del neorrealismo, con personajes que representan tipos socialmente determinados, sino que se abunda en la perspectiva melodramática. Cuenta la historia de una familia del sur que llega a Milán en busca de trabajo y se ha de enfrentar a un modo de vida tan opuesto a su tierra de origen como es el norte industrial. La madre lucha para mantener unida a la familia. La película se estructura, como si se tratara de una ópera, con su cadencia musical, en episodios nombrados como los diferentes hermanos de la familia: Vincenzo en su vida modesta y hogareña, Ciro se hace obrero industrial en una fábrica de automóviles, Luca no se adapta y trata de regresar al sur, Simone que ha sido boxeador y ha fracasado, aumenta su desgracia con el asesinato de una prostituta de la que se ha enamorado. Rocco, por su parte, tampoco se integra en la sociedad por razones opuestas a Simone, resulta débil, por demasiado bueno, para vivir en medio de la depredación.

En conjunto, *Rocco y sus hermanos* combina eficazmente el tono propio del neorrealismo, el cine popular y el melodrama clásico, con unos retazos de vidas donde queda subrayado el desarraigo de los inmigrantes y la tristeza que las promesas de progreso causan. Visconti tenía interés en mostrar la inmigración del Sur en su ciudad natal, ya que «no compartía el desprecio que los nortños sentían hacia los desdichados sureños que llegaban en busca de trabajo (...) El problema del sur de Italia era tercermundista, y Visconti se dio cuenta de esto antes de que una mayoría de italianos se enteraran del problema». (Servadio, 1986, 201). Para ello se valió de una encuesta llevada a cabo en Milán entre familias del sur y entre los milaneses que les empleaban. Al hilo de esa epopeya de la emigración que les lleva a una comarca rica, se produce un derrumbamiento de los valores familiares tradicionales en un espacio social menos paradisíaco de lo esperado. Como en tantas ocasiones, la explotación de los inmigrantes se une al drama personal producido por el desarraigo y el agravio comparativo de ser menospreciados en relación con otros trabajadores.

El título es una paráfrasis de la novela de Thomas Mann («José y sus hermanos»), aunque el nombre de Rocco lo toma el director de Rocco Scotellaro, un joven poeta, campesino del sur, que había muerto. La película, que contaba con el visto bueno del PCI, ya que Visconti sometía a consulta del partido sus guiones mientras vivía Togliatti, fue censurada en algunas secuencias y, sobre todo, boicoteada por neofascistas y democristianos incluso en el Parlamento, so pretexto de que era una difamación de los emigrantes del sur italiano. Las clases acomodadas no perdonaban a Visconti su traición.

Roma, ore undici

Título original: Roma, ore undici. **Producción:** Transcontinental y Titanus (Italia, 1952). **Guión:** C. Zavattini, R. Sonego, B. Franchina, G. Puccini, G. de Santis. **Dirección:** Giuseppe de Santis. **Fotografía:** O. Martelli. **Música:** M. Nascimbene. **Intérpretes:** Lucia Bosé, Carla del Poggio, Maria Grazia Francia, Lea Padovani, Delia Scala, Elena Varzi, Massimo Girotti, Raf Vallone.

Tal vez la mejor película de De Santis, uno de los nombres importantes del neorrealismo, autor de *Arroz amargo** y *La caza trágica**. *Roma, ore undici*, con guión de Zavattini, cuenta la catástrofe que tiene lugar en una escalera donde hay doscientas jóvenes paradas que hacen cola para conseguir un trabajo de dactilógrafas y que han acudido a un anuncio del periódico, tal como sucedió realmente en enero de 1951 en la ciudad de Roma. El suceso periodístico le sirve al director para presentar una denuncia de la tragedia del paro y de

la minusvalía laboral con que es tratada la mujer en la década de los cincuenta, particularmente la mujer que viene del campo, para lo cual hace una sucesión de retratos a través de las chicas que acuden al anuncio y esperan en la fatídica escalera. Todo ello en el contexto de la penuria de la Italia de postguerra donde son posibles accidentes de este tipo. Al final, no se señalan responsabilidades, pero queda constancia de los mecanismos reales que permiten sucesos como el derrumbamiento de una escalera. La misma catástrofe fue llevada al cine por Augusto Genina en *Tre storie proibite*.

La ruta del tabaco

(John Ford, EE.UU., 1941).

Tras el éxito de *Las uvas de la ira** el año anterior, John Ford realiza en 1941 *La ruta del tabaco* que, junto a *¡Qué verde era mi valle!** en ese mismo año, puede considerarse una trilogía de cine social del maestro irlandés más reconocido en otro tipo de cine, como es en el western. Se trata del retrato de unos pobres en Georgia, en una tierra depauperada y ante la cual esos hombres y mujeres aparecen abandonados a toda esperanza, desprovistos de actitud de trabajo y manteniendo con pasividad la falsa creencia de que un día las cosas cambiarán.

Sabatoventiquattromarzo

(VV.AA., Italia, 1984).

Documental producido por el sindicato CGIL y realizado colectivamente por un grupo de hasta treinta y nueve cineastas entre los que se encuentran Gillo Pontecorvo, Paolo y Vittorio Taviani, Giuseppe Bertolucci y Carlo Lizani, organizados en quince equipos y coordinado por Francesco Maselli. Como indica el título, recoge la huelga general que tuvo lugar en Roma el 24 de marzo de ese año contra el decreto de escala móvil, por la defensa del puesto de trabajo, de los salarios, el derecho a la contratación, la democracia y la unidad sindical.

Sacco e Vanzetti

Título original: Sacco e Vanzetti. **Producción:** Arrigo Colombo y Giorgio Papi para Jolly Film-Unisis y Theatre Le Rex (Italia-Francia, 1971). **Dirección:** Giuliano Montaldo. **Guión:** Fabrizio Onofri y Ottavio Jemma. **Fotografía:** Silvano Ippoliti. **Música:** Ennio Morricone y Joan Baez. **Intérpretes:** Gian Maria Volonté (Bartolomeo Vanzetti), Riccardo Cucciolla (Niccolò Sacco), Rosanna Fratello (esposa de Sacco), Cyril Cuzack (fiscal Kapffmann), Milo O'Shea (Moore), Geoffrey Kenn, Claude Mann, Armenia Balducci. **Duración:** 115 minutos.

Giuliano Montaldo (Génova, 1930) además de practicar un cine de género sin particular interés tiene en su haber *Tiro al piccione* (1961), su primera película, sobre las relaciones entre partisanos y fascistas al final de la guerra mundial, la producción antibélica *Y Dios está con nosotros* (1970) y *Giordano Bruno* (1973).

Sacco e Vanzetti recoge, en forma de crónica, uno de los casos más famosos de error judicial que se han dado en la historia y que se ha constituido en alegato contra la pena de muerte. Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti fueron dos de tantos emigrantes italianos que marcharon a Estados Unidos a comienzos de siglo; acabaron en la silla eléctrica el 23 de agosto de 1927 tras haber sido acusados, juzgados y sentenciados por un robo y un homicidio que no cometieron y que tuvo lugar en una fábrica de calzado en South Braintree (Massachusetts). Fueron arrestados por llevar un Colt 32 sin permiso de armas. La defensa del abogado radical-socialista Fred Moore trató de mostrar la coartada mediante numerosos testigos, negando la mayoría de los testimonios que afirmaban haber visto a Sacco y Vanzetti en el lugar del crimen, pero la actitud xenófoba y racista del fiscal y del juez fueron determinantes. En la cárcel Sacco sufrió una depresión nerviosa. El testimonio de un portorricense diciendo que él conocía a los verdaderos asesinos y que Sacco y Vanzetti eran inocentes dio esperanzas a Thompson, el nuevo abogado que tomó el asunto. Encontró los suficientes elementos como para inculpar a Joe Morelli y su banda, pero el juez Thayer rechazó una revisión de la causa. Ni la Corte del Estado ni el Gobernador, quien tuvo una entrevista con Vanzetti en la cárcel, aceptaron la petición de clemencia. Fueron ejecutados el 23 de agosto de 1927. A pesar de la falta de pruebas, de los recursos, de las presiones internacionales nada libró a los militantes anarquistas de ser inmolados, tras seis años encarcelados, en un acto político de represión ejemplarizante. Ha tenido que pasar más de medio siglo para que el Gobierno americano reconozca la inocencia de los dos condenados.

La historia de Sacco y Vanzetti no es, sin más, el caso de un error judicial, sino de la instrumentalización del sistema de justicia en defensa de los intereses políticos de la mayoría conservadora: estos dos hombres fueron ejecutados por ser anarquistas y, por tanto, representantes de un peligro izquierdista; por ser inmigrantes y pobres; y por ser italianos, extranjeros. El director subraya el carácter de reconstrucción histórica y la mayor parte del metraje de la película está dedicado al juicio. Queda patente la falta de pruebas y la resolución injusta, sugiriéndose incluso un acuerdo entre el juez y el fiscal. Las secuencias inicial (represión de la actividad sindical en un barrio obrero) y final (ejecución en la silla eléctrica), rodadas en blanco y negro, subrayan la idea del director de que la muerte de Sacco y Vanzetti se enmarca en un clima de represión de la libertad y de las ideas que ponen en cuestión a la sociedad autosatisfecha. Al mismo tiempo, *Sacco e Vanzetti* es una película que ejemplifica bien el absurdo de la pena de muerte en cuanto condena que, dada su irreversibilidad, impide rectificar las «equivocaciones» de la justicia, aunque en la historia concreta, se subraya el carácter interesado, nada aleatorio, de ese error judicial.

El espectador no puede permanecer impasible ante las imágenes, de modo que la película se erige en cine militante que suscita una apasionada solidaridad con los dos anarquistas. Hay incluso cierto maniqueísmo en la presentación del caso y apenas se nos dice nada de los personajes principales que, por otra parte y muy acorde con la historia, son presentados más como víctimas que como protagonistas. Pero ésta y otras deficiencias cinematográficas apenas tienen relieve en una película que cumple su objetivo de concienciación y movilización militante. Como ha subrayado un crítico cinematográfico nada sospechoso de simpatías con el tema, la denuncia «adquiere en manos del realizador carácter de canto al anarquismo, a los desheredados, al obrero extranjero en USA, a los idealistas... sobre todo a partir de la politización del proceso, cuando los protagonistas se transforman poco menos que en la conciencia crítica de una sociedad en crisis y pronto son enarbolados por ajenos como banderas-símbolo del movimiento anarco del proletariado internacional» (Caparrós Lera, 1978, 162).

El salario del miedo

Título original: Le salaire de la peur. **Producción:** Louis Wipf para CICC-Filmsonor y Vera Films-Fono Roma (Francia-Italia, 1955). **Guión:** H.-G. Clouzot y Jerome Geromini, según la novela de Georges Arnaud. **Dirección:** Henri-Georges Clouzot. **Fotografía:** Armand Thirard. **Montaje:** Henri Rust y Madeleine Gug. **Dirección artística:** René Renoux. **Música:** Georges Auric. **Interpretes:** Yves Montand, Charles Vanel, Peter van Eyck, Folco Lulli, Darío Moreno, Seguna, Luis de Lima, William Tubbs, Vera Clouzot. **Duración:** 120 minutos.

La crítica social y el espíritu de independencia insobornable caracterizan el cine de Henri-Georges Clouzot (1907-1977), realizador de *Las diabólicas* (1955). Durante la ocupación nazi realizó *Le corbeau* (1943), un ácido retrato de la vida de provincias; en *En legítima defensa* (1947) hace una denuncia de los métodos policiales y en *La verdad* (1960) cuestiona la justicia burguesa. En todo el cine de Clouzot hay una preocupación por la mecánica dramática, por el relato minucioso de la acción, que puede llegar a eclipsar las cuestiones de fondo. Esto sucede en *El salario del miedo*, sin lugar a dudas una de las mejores películas de la historia del cine, donde la descripción del transporte de nitroglicerina —encuadrable en el mejor cine de género— no debe ocultar el tema del trabajo y la esperanza en conseguir un dinero para salir del infierno en que viven los protagonistas. Posteriormente, William Friedkin, el autor de la taquillera *El exorcista* (1973) hizo una nueva versión subrayando los elementos fantásticos que no tuvo el éxito esperado y que llevaba por título *Carga maldita* («Sorceres», 1977).

Mario (Yves Montand) es un hombre joven que deambula en un pueblo de un país latinoamericano donde no hay trabajo ni esperanzas de encontrarlo. El calor, el polvo y la desidia hacen cada vez más agresivos a quienes están en paro. El dueño del bar que frecuenta Mario —y donde trabaja una chica que está enamorada de él— echa a los clientes porque no consumen y anima a Mario a emigrar. Mario vive con Luigi, un albañil italiano que aspira a ahorrar para volver a su Calabria natal; al igual que Mario, que guarda un billete del metro de París como un amuleto esperanzador que anuncie su regreso. Un joven ha obtenido un visado para Estados Unidos, pero no tiene dinero para marchar. Mario describe ese lugar como «una cárcel sin barrotes» donde todo lo más surge alguna chapuza y donde «sólo hay una enfermedad crónica: el hambre». Sólo en una zona habitada por norteamericanos hay cierta riqueza. Llega al pueblo Jo Dest, compatriota francés de quien Mario se hace amigo, que llega sin dinero como huyendo de algo.

En la explotación petrolífera de la Suthern Oil Company que hay a unos cuantos kilómetros se ha producido un incendio en un pozo. El jefe O'Brian busca camioneros dispuestos a transportar la nitroglicerina necesaria para provocar una explosión que apague el incendio. No puede contar con los trabajadores de la explotación porque los sindicatos no le permitirían un transporte tan peligroso en vehículos que no están acondicionados. Pero O'Brian sabe que hay muchos desempleados dispuestos a esa misión suicida —envían dos camiones para que llegue uno— con tal de conseguir los dos mil dó-

lares que les saquen del país. Mario y Jo Dest en un camión y Luigi y otro parado en el segundo inician lo que parece una carrera hacia la muerte. Los cuatro alimentan el sueño de un futuro mejor y por ello arriesgan su vida de un modo tan temerario. El camión de Luigi explota y, al final, sólo Mario consigue llegar hasta los pozos de petróleo. Borracho de alegría y felicidad, regresa al pueblo donde, enterados de su hazaña, bailan celebrando su éxito. Pero Mario conduce haciendo curvas con el camión lanzado y se despeña por un terraplén encontrando la muerte. En la mano tiene el billete del metro parisino.

El salario del miedo es una película con un guión impecable, realizada con agilidad y con unas imágenes de una expresividad poderosa. El transporte de los camiones sirve para hacer un retrato de la psicología de los personajes en una circunstancias tan especiales como son la del individuo enfrentado a la muerte. Mario es el joven valiente hasta la temeridad; Jo Dest es el cobarde que se aferra a la vida sin riesgos porque no confía en sus fuerzas; Luigi representa al pobre trabajador con mala suerte; y el amigo de éste es un hombre valiente y decidido, pero reflexivo. El director se muestra pesimista en este relato donde todos mueren y caen como animales prisioneros de un destino. No hay lugar para un trabajo digno y la huida hacia adelante que les empuja a salir de la miseria se revela como una falsa utopía que acaba con sus vidas.

La sal de la tierra

Título original: Salt of the earth. **Producción:** Paul Jarrico para la Independent Corporation International y IUMMSW (EE.UU., 1953). **Guión:** Michael Wilson. **Dirección:** Herbert J. Biberman. **Música:** Sol Kaplan. **Fotografía:** Simon Lazarus (pseudónimo de Leonard Stark). **Productores ejecutivos:** Sonja Dahl y Adolfo Barela. **Intérpretes. Actores profesionales:** Rosaura Revueltas (Esperanza), Will Gree, David Wolfe, David Sarvis, Mervin Williams. **Actores no profesionales.** Juan Chacón (Ramón), E.A. Rockwell, William Rockwell, Henrietta Williams, Angela Sánchez, Clorinda Alderette, Virginia Jencks, Clinton Jencks, Joe Morales, Ernest Velásquez, Charles Coleman, Víctor Torres, Frank Televera, Mary Lou Castillo y obreros de la Sección 890 del Sindicato de Mineros. **Duración:** 95 minutos.

Herbert J. Biberman (1900-1971) se inició en el teatro y debutó en el cine con *La condesa redentora* (1935) a la que siguieron *Meet Nero Wolfe* (1936) y *The Master Race* (1939). Tras su negativa a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas en 1947 fue condenado a seis meses de cárcel por «ultrajar al Congreso». Si hay una película emblemática de las luchas obreras en el cine ésa es *La sal*

de la tierra, una improbable producción norteamericana de los años cincuenta, en los peores momentos del maccarthysmo y la guerra fría, como se ha subrayado (Monterde, 1980, 16-17). En efecto, se trata de un filme realizado por uno de los «diez de Hollywood», con un equipo técnico en el que figuraban gran parte de los expulsados por la industria y que tuvo todo tipo de presiones para su exhibición, que se retrasó hasta doce años después, cuando en 1965 logró el «copyright». La propia actriz protagonista, Rosaura Revueltas, fue encarcelada. Fue posible gracias a la financiación del sindicato «International Union of Mine, Mill and Smelter Workers». Biberman realizó posteriormente *Slaves* (1969), que es una obra sobre la toma de conciencia de un negro de su condición y de su historia manipulada.

La película rememora la huelga exitosa que tuvo lugar en una mina de Silver City (Nuevo México) en 1951. La historia viene contada por la voz en off de Esperanza, la mujer de un minero, que vive en un pueblo que se llamaba San Ramón y, posteriormente, con la compra de todas las tierras por la compañía Delaware Zinc, Inc. pasó a ser conocido por Zinctown. El día de su santo, Esperanza, que está embarazada y agobiada por deudas, reza para que su hijo no nazca. En la mina, su marido Ramón está a punto de sufrir un accidente porque no tiene al lado nadie que vigile el detonador cuando pone los cartuchos de dinamita. Con otros compañeros, le plantea al capataz la necesidad de aumentar la seguridad, pero éste le acusa de antiamericano. De vuelta a casa, Esperanza le expone que no tienen para pagar el último plazo de la compra de una radio, pero Ramón contesta que «los plazos son la maldición de los trabajadores» y que no necesita radio. La mujer echa en cara al sindicato que no se preocupe de las esposas de los mineros, que viven en casas de la compañía sin agua corriente. En la taberna, Ramón expone a sus compañeros la necesidad de equiparación entre los chicanos y los anglos, que no interesa a la empresa porque, de ese modo, los mantiene divididos. El hijo de Ramón le va a buscar para recordarle que es el santo de su madre y el esposo regresa con los compañeros que le cantan las «mañanitas» a Esperanza.

Tras un accidente en la mina, se inicia una huelga. Las mujeres, que habían planteado crear un sindicato, participan en la reunión donde los huelguistas discuten la reivindicación de igualdad con los anglos y ellas piden la igualdad con sus maridos. Sin embargo, les dan largas y no se resuelve nada. Se organiza el piquete ante la vigilancia amenazadora del sheriff y otros policías; con el apoyo de las mujeres, ante el que los mineros son reticentes, consiguen disuadir a los esquirols que llegan. El sindicato organiza la caja de resistencia, proporcionando víveres a las familias mineras. La compañía usa todos

los medios para dividir a los obreros, prometiendo ascender a quien rompa la huelga, encarcelando a los líderes con acusaciones falsas, tratando de «rojos» a los huelguistas, etc. Cuando Esperanza se pone de parto, su marido ha sido detenido y torturado por impedir la entrada de un esquirolo. Al ser puesto en libertad, en su casa celebran este acontecimiento junto al bautizo de su hijo. Tras varios meses en huelga, algunos tienen que emigrar en busca de trabajo en otro lugar, pero los mineros reciben la solidaridad de muchos trabajadores de todo el país. Ramón reflexiona que perder la huelga es perder el sindicato y ganarla supone, además de lograr las reivindicaciones, ganar la esperanza.



La sal de la Tierra

La compañía consigue una orden por la que a los mineros se les impide formar piquetes, pero, tras una fuerte discusión en el sindicato, son las mujeres quienes se constituyen en piquete ante las puertas de la mina. La policía, siguiendo órdenes directas de la compañía, trata de deshacer el piquete y acaba encarcelando a un buen número de mujeres. Ramón, como otros hombres, tiene que ocuparse de las tareas del hogar y del cuidado de los niños, lo que le supone asumir las reivindicaciones de las mujeres. Un compañero le expone la

necesidad de la igualdad («Lo que es bueno para el hombre es bueno para la mujer», dicho en español en la película). Al ser puesta en libertad Esperanza y querer seguir participando en el piquete, Ramón le plantea su incomodidad con la situación. Su mujer le dice que la misma explotación que él vive como trabajador en la mina, la vive ella como mujer en su casa. Al final, Esperanza dice, tras conseguir desbaratar un desahucio, que sus hijos, «sal de la tierra», heredarán la dignidad.

Como en el mejor cine coral, la acción se asienta sobre tres protagonistas colectivos: los mineros «anglos», los mineros chicanos (minoría marginada) y las mujeres. Frente a otras representaciones machistas de la clase obrera, en *La sal de la tierra* aparece el protagonismo de esas mujeres que son el fermento concienciador de sus maridos y cuya lucha no se limita a la solidaridad con la huelga en las minas, sino también a su propia emancipación del dominio machista en el hogar, lo que hace de esta película uno de los filmes feministas más valiosos. La huelga ha supuesto una experiencia irreversible de solidaridad y lucha en los mineros; pero, sobre todo, ha supuesto la transformación de los varones en su relación con las mujeres y la adquisición de éstas de un nuevo estatuto familiar y social que les ha permitido alcanzar una dignidad y un protagonismo del que carecían. La película también abunda en el racismo, explícito en la actitud de la compañía al establecer diferencias entre los mineros según su origen, e implícito, en los líderes sindicales que no acaban de asumir esa lucha o desprecian la cultura chicana. Destaca el tono casi documental, inspirado en el cine soviético, de una realización en la que intervienen actores no profesionales que hablan en inglés y castellano y que, como en el mejor cine militante, subraya con didactismo y eficacia expositiva la transformación de los personajes. Ello no significa renunciar a la belleza, a una estética muy cuidada en los encuadres, en la hermosa fotografía en blanco y negro y en la música de inspiración popular.

Salmo Rojo

Título original: Meg ker a nep. **Producción:** Studio Uno Mafilm (Hungría, 1972). **Guión:** Gyula Hernádi y M. Jancsó. **Dirección:** Miklós Jancsó. **Fotografía:** János Kende. **Montaje:** Zoltán Farkas. **Dirección artística:** Tamás Banovich. **Música:** canciones populares. **Intérpretes:** Lajos Balázsovits (oficial cadete), András Bálint (Conde), Gyöngyi Bürös (aldeana), Andrea Drahota, József Madaras, Tibor Molnar, Tibor Orbán, Bertalan Solti. **Duración:** 88 minutos.

Tras algunos documentales de mayor interés, el cineasta húngaro Miklós Jancsó (Vác, 1921) realizó sus primeros largometrajes dentro del «realismo socialista» que pone el arte al servicio de la lucha de clases y de la visión marxista de la historia. Sin embargo en su cine, que constituye una meditación sobre el poder, hay cierta mala conciencia hacia el estalinismo. *Los desesperados* (1966), *Rojos y blancos* (1967) y *Silencio y grito* (1968) constituyen una trilogía valiosa en la que abunda en la historia de su país —en los momentos de triunfo de la opresión y del fascismo— como medio para ilustrar la política del presente. En éstos y en otros filmes como *Vientos brillantes* (1968) y *Siroco de invierno* (1968) se repite, en diversas épocas históricas, la represión de los movimientos campesinos por las fuerzas gubernamentales. En 1971 realizó en Italia *La pacifista*, una película sobre las luchas entre brigadas rojas y extrema derecha en la Italia contemporánea.

La acción de *Salmo Rojo* se centra en los movimientos agrarios de tendencia socialista que hubo en Hungría a finales del siglo XIX. Las protestas de los campesinos contra la pobreza se suceden en distintas revueltas, pero siempre son reprimidas por el Imperio austro-húngaro. El administrador de las tierras trata de disuadir y chantajear a unos obreros agrícolas que esperan respuesta a sus reivindicaciones ante la mirada de la policía. El administrador muere arrojado al trigo ardiente que él mismo ha prendido. Se inicia una revuelta que es reprimida por los soldados, aunque algunos se niegan y son ejecutados de inmediato. El aristócrata propietario de las tierras trata de apaciguar los ánimos apelando al interés nacional, pero lo matan; lo mismo le sucede al cura que reza exorcizando a la multitud. Se ofrece a los obreros una última oportunidad y algunos se rinden, pero la mayoría la rechaza. Los campesinos celebra su lucha alrededor del Árbol de Mayo cuando son tiroteados por los soldados. Al final, una joven superviviente irá matando uno a uno a los verdugos de sus compañeros.

La película narra un levantamiento campesino que, frente a otros relatos de Jancsó, tiene un final esperanzador en esa secuencia conclusiva en la que los obreros son curados y la muchacha logra la victoria. El director emplea elementos fantásticos y simbólicos, además de teatrales (bailes, cantos) en un relato muy didáctico, rodado con largos planos-secuencia que son representativos de su particular escritura cinematográfica.

Los santos inocentes

(Véase *La colmena*)

Seeing red

(Julia Reichert y James Klein, EE.UU., 1984).

Los directores de este documental de largometraje, Reichert y Klein, han formado la sociedad de distribución «New Days Film», dedicada a producir y exhibir películas alternativas. En este caso se trata de un filme que se presentó en el Festival de Valladolid de 1984 como una «Historia de los comunistas americanos». Frente a la imagen popular en Estados Unidos de los comunistas como extremistas dispuestos al sabotaje, *Seeing red* muestra las luchas del partido en los años treinta encaminadas a conseguir reformas tan importantes como el derecho a sindicarse, el seguro de paro, la jornada de ocho horas o la seguridad social.

Se escapó la suerte

Título original: Antoine et Antoinette. **Producción:** SNE Gaumont (Francia, 1947). **Guión:** J. Becker, Françoise Giroud y Maurice Griffe. **Dirección:** Jacques Becker. **Fotografía:** Pierre Montazel. **Montaje:** Marguerite Renoir. **Dirección artística:** Jules Garnier. **Música:** Jean-Jacques Grunenwald. **Intérpretes:** Roger Pigaut (Antoine), Noël Roquevert (M. Roland), Pierre Trabaud (Riton), Jacques Meyran (Barbelot), Maurice Marceau (Popaul), Claire Maffei (Antoinette), Annette Poivre (Juliette), Paulette Jan (Huguette). **Duración:** 115 minutos.

El cineasta francés Jacques Becker (1906-1960) se inició en el séptimo arte de la mano de Jean Renoir. En las trece películas que dirigió hay una estimable voluntad de acercamiento a la realidad desde la reconstrucción del presente. Destacan *París, bajos fondos* (1952), *Touchez pas au grisbi* (1954) que inicia el policiaco francés y *La evasión* (1960), obra maestra sobre la preparación de una fuga.

Se escapó la suerte —título de un original que se limita a enunciar los nombres de los protagonistas— es una descripción de enorme verosimilitud de una pareja de obreros en la vida cotidiana, un tipógrafo y una vendedora. Aunque la mayoría de la acción se sitúa fuera de la jornada laboral, no se excluye totalmente el trabajo ni del campo de la cámara ni del mecanismo dramático. El interés de esta película está en mostrar cómo el espacio y lugar del trabajo aparecen como telón de fondo que determina las condiciones de vida de los personajes (modo de vida, transporte, vestido, ocio, aspiraciones) y los elementos de la intriga (realización de las aspiraciones con la elevación del nivel de vida, las vacaciones, los viajes, la lotería). El billete de lotería



La vida cotidiana de una pareja de obreros.

y los sueños de enriquecimiento pseudoliberalador que mantiene es el elemento dramático para la historia de la pareja. A partir del billete premiado y su extravío, todos los vecinos se inmiscuyen en sus vidas, lo que provoca una sucesión de situaciones comprometidas. La psicología y la conducta del matrimonio de obreros están representadas a través de una cuidadosa observación de detalles de la vida cotidiana en su alienación, de modo que más allá del análisis sociológico mediante estereotipos, el director ofrece la plasmación de seres reales en un espacio vital, casi como un espejo con la virtud transformadora que, para el espectador, tiene toda mirada atenta a la realidad. Los personajes, desprovistos de falsos romanticismos, abordan con valentía las situaciones imprevistas.

Shirley Valentine

Título original: Shirley Valentine. **Producción:** Lewis Gilbert para Paramount (Gran Bretaña-EE.UU., 1989). **Guión:** Willy Russell. **Dirección:** Lewis Gilbert. **Fotografía:** Alan Hume. **Montaje:** Lesley Walker. **Dirección artística:** Amanda Ackland-Snow. **Música:** George Hadjinassios y Willy Russell. **Intérpretes:** Pauline Collins (Shirley Valentine), Tom Conti (Costa Galdes), Julia McKenzie (Guillian), Alison Steadman (Jane), Joanna Lumley (Marjorie), Sylvia Syms, Bernard Hill, George Costigan. **Duración:** 108 minutos.

La crisis de la mujer recluida en el hogar e insatisfecha en su papel de ama de casa esclavizada afectivamente —que es la peor de las esclavitudes— no abunda mucho en el cine. ¿*Qué he hecho yo para merecer esto?** planteaba esta cuestión desde una perspectiva abigarrada; uno de los personajes de *Tomates verdes fritos* (Jon Avnet, 1991) lo hace desde la comedia reivindicativa, lo mismo que la pareja protagonista de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), en un relato con mayores concesiones de género. Pero, al menos en estos dos últimos casos, lo femenino-feminista predomina sobre la condición de la mujer trabajadora del hogar. *Shirley Valentine* es la historia, contada en primera persona —con miradas a la cámara— de una mujer que vive pendiente de su marido y cuyos hijos se han emancipado sin consultarle. Su vida tiene la grisura y la neurosis del ama de casa que se pasa demasiado tiempo en soledad (habla con las paredes), y que se agota en las tareas domésticas. Su nivel de autoestima es ínfimo porque nadie reconoce su trabajo, particularmente el marido, que responde al prototipo de machista corriente y no agresivo. Ella abandonaría la vida que lleva, pero confiesa no tener fuerzas y reconoce que no hay condiciones para ello (no tiene un trabajo remunerado). La casualidad quiere que una amiga le pida que la acompañe en un viaje a Grecia que le ha tocado. Shirley se lía la manta a la cabeza y acepta ese viaje liberador, comunicándoselo a su esposo en el último momento. En una isla griega, mientras los turistas se comportan como tales, ella se dedica a disfrutar de lo que hay de nuevo en ese momento de su vida y a dejarse sorprender... Rechaza hacerse la ilusión de que un lígüe esporádico va a cambiar su vida a una dimensión paradisíaca; pero también rehusa volver a la alienación de su vida de ama de casa en Inglaterra. Al final, saca las fuerzas suficientes para dominar su destino y busca un trabajo como camarera en la isla griega, consiguiendo que su marido vaya a buscarla.

Siempre Xonxa

Título original: Sempre Xonxa. **Producción:** Rafael Girón Galván para P.C. Piñeiro (España, 1988). **Guión y dirección:** Chano Piñeiro. **Fotografía:** Miguel Angel Trujillo. **Montaje:** Cristina Otero. **Música:** Pablo Barreiro, Carlos Ferrant y Marcial Prado. **Intérpretes:** Uxía Blanco (Xonxa), Miguel Insua (Birutas), Xavier R. Lourido (Pancho), Roberto Casteleiro (Caladiño), Roberto Vidal (maestro), Loles León, Aurora Redondo. **Distribución:** Esteban Alenda. **Duración:** 112 minutos.

Un boticario es el creador de la que se define como primera película del cine gallego. Se trata de una producción que ha conseguido

salir a flote con las ayudas económicas del gobierno y la televisión autónomas, el V Centenario y media docena de ayuntamientos de Galicia. Efectivamente la película es gallega en su temática, ubicación de la historia, preocupaciones y submundos a que nos aboca. Chano Piñeiro se acercó a la realización cinematográfica con un cortometraje titulado *Mamasunción*, la crónica de una abuela obsesionada por la espera de una carta del hijo emigrado. Había allí una ternura y una composición de la imagen muy capaces de dar un cineasta, aunque en esta primera película el resultado decepciona. Lamentablemente el fallecimiento prematuro del cineasta gallego hace que éste sea su primer y único largometraje. *Siempre Xonxa* insiste en la emigración subrayando, más acá del arma de doble filo que aparentemente es, el fracaso de toda marcha, sea por el desarraigo y los aires de nuevo rico inherentes al éxito, sea por la vuelta vergonzante de quien se ha sentido engañado con paraísos de ultramar. El tema no necesita ser novedoso para tener interés, aunque la buena voluntad y el empeño de la producción no tienen un resultado atractivo. A todas luces falta cinematografía, sentido de la narración con imágenes.

El acercamiento a la Galicia rural donde todo personaje es posible, incluido ese Caladiño pariente de tantos personajes mágicos de Alvaro Cunqueiro, es eficaz. Sin folclorismos hay en ese sujeto inverosímil de puro surreal mucho sentido del humor. Otros personajes secundarios —como el cura y la criada— apenas si son aprovechados para el relato. La narración de los amores y las esperas puede pasar, aunque no acabamos de creernos el drama que se avecina. La huida de Birutas queda sin explicar, lo mismo que su vuelta e intento de suicidio. Hay secuencias mal concebidas, diálogos falsos, imágenes de carnaval que parecen extraídas de un documental turístico y un final-retorno que no acaba de convencer. En Galicia esta película ha sido un éxito; no es de extrañar porque permite la identificación con el drama y hasta la tragedia de esa forma de exilio que es la emigración. En este sentido están muy bien rodadas las imágenes del puerto y la espera, con rostros elocuentes. Las secuencias más surreales —la sombra de mujer dorada en el pozo excavado— en línea con la mejor literatura gallega de la que sin duda ha bebido el director y guionista, no acaban de estar engarzadas en el relato principal. Con todo, *Sempre Xonxa*, agradará en la medida en que el espectador se sitúe en sintonía con el tema tratado y su ubicación, lo que equivale a afirmar que faltan claves de universalidad en un relato con más voluntad que resultados. El precario cine gallego se había acercado al tema de la emigración con el cortometraje *O pai de Migueliño* (Miguel Castelo, 1976). Se trata de una estimable adaptación de un relato de

Alfonso Castelao donde un niño espera el regreso de su padre emigrado y lo hace idealizando su figura, que luego se le rompe en pedazos al ver que su padre es más bien un fracasado.

Siete días de enero

Título original: Siete días de enero. **Producción:** Goya Films/Les films de Deux Mondes (España, 1978). **Guión:** J.A. Bardem y Gregorio Morán. **Dirección:** Juan Antonio Bardem. **Fotografía:** Leopoldo Villaseñor. **Montaje:** Guillermo Maldonado. **Dirección artística:** Antonio de Miguel. **Música:** Nicolás Peyrac. **Intérpretes:** Manuel Egea, Virginia González, Fernando Sánchez Polack, Madeleine Robinson, Jacques François, José Manuel Cervino, Joaquín Navarro. **Distribución:** Goya Films. **Duración:** 100 minutos.



Siete días de enero

La matanza del despacho de abogados laboristas de Comisiones Obreras en la calle madrileña de Atocha el 24 de enero de 1977 fue uno de los episodios trágicos de la transición política, además de representar uno de los momentos más desestabilizadores de la incipiente democracia. El director de *El puente** hizo una reconstrucción dramática de estos hechos, sobre los que ya existía un documental realizado por el «Colectivo de Madrid» que coordinó Andrés Linares y que fue presentado en el Festival de Leipzig de 1977. Bardem, uno de los renovadores del cine español de los cincuenta y militante comunista, recreó para las pantallas el asesinato de los defensores del sindicato intentando mostrar las tramas ultraderechistas y las conexiones con los elementos más reaccionarios del ejército y el poder

político, aún pendiente del cambio que tiene lugar con las elecciones de junio de ese año. La deficiencia de la película está justamente en que se hace hincapié en esas tramas en detrimento de la personalidad y la tarea de los defensores obreros, lo que era mucho más atractivo y explicaría la peculiar inquina de la ultraderecha que veía en las movilizaciones de los trabajadores un riesgo para sus intereses antidemocráticos. Al indagar en los móviles y en las responsabilidades presenta a las figuras de los ultraderechistas con fuerte dosis de caricatura. No obstante, esta película queda como testimonio de una época y del testimonio de unos líderes obreros que dieron su vida por las libertades, lo que viene reforzado por las imágenes documentales y el carácter de crónica apasionada que tiene toda la película.

Si j'étais le patron

(Richard Pottier, Francia, 1934).

Un obrero que trabaja en una fábrica de coches pretende que todo iría mejor «si yo fuera el jefe». Un accionista le toma por la palabra, consigue serlo y salva a la empresa de la ruina gracias a un fabuloso contrato americano para fabricar un silenciador que él ha inventado en su tiempo libre. La película, un tanto inverosímil en su simplicidad narrativa, se inscribe dentro del cine del Frente Popular francés de los años treinta y de su tesis sobre la incapacidad de los empresarios, la mejora de las condiciones de vida y de trabajo, el cuestionamiento del reparto de beneficios a quienes no trabajan (accionistas), etc.

Silkwood

Título original: Silkwood. **Producción:** Mike Nichols y Michael Hausman para ABC Motion Pictures y 20th Century Fox (EE.UU., 1983). **Guión:** Nora Ephron y Alice Arlen. **Dirección:** Mike Nichols. **Fotografía:** Miroslav Ondricek. **Montaje:** Sam O'Steen. **Dirección artística:** Patrizia von Brandestein. **Música:** Georges Delerue. **Intérpretes:** Meryl Streep (Karen Silkwood), Kurt Russell (Drew), Cher (Dolly Pelliker), Craig T. Nelson (Winston), Diana Scarwid (Angela), Fred Ward (Morgan), Ron Silver (Paul Stone), Charles Hallahan (Earl Lapin), Josef Sommer (Max Richter). **Distribución:** Mediterráneo. **Duración:** 130 minutos.

La carrera irregular de Mike Nichols (Berlín, 1931) le ha llevado desde las actuaciones satíricas en cabarets hasta realizaciones televisivas de encargo. Dirigió *¿Quién teme a Virginia Wolff?* (1966) y *El graduado* (1967). Sus últimas películas tienen la calidad de la experiencia: *Postales desde el filo* (1990), *A propósito de Henry* (1991) o *Lobo*

(1994). Para rodar *Silkwood*, Nichols se basa en la historia real de Karen Silkwood, muerta en 1979 en extrañas circunstancias cuando tenía que revelar documentos comprometedores a un periodista del «New York Times».

Silkwood es una mujer separada con dos hijos que trabaja en una central nuclear y lleva una existencia entre aburrida y desnortada en su pueblo de Oklahoma. Aunque mucho más duro, nos recuerda al personaje principal de *Norma Rae**. Descubre que las normas de seguridad de la central dejan mucho que desear y se empeña, con el apoyo de un sindicato, en luchar para conseguir que la empresa invierta en mejorar las condiciones de trabajo. Ella misma sufre un accidente y los compañeros no la secundan en la lucha por esclarecer la verdad. En *Silkwood*, como en otras películas norteamericanas de la misma temática, hay una crítica a las cúpulas sindicales que contemporizan con los poderes políticos y empresariales. En la primera parte hay un buen retrato de la América profunda de trabajo duro, bares de carretera, pueblos aburridos y vidas amargas donde Karen siente que dilapida su tiempo y se agostan sus ansias de libertad y de vida. Quizá sea esa situación precisamente la que le da fuerzas para una lucha desigual, pues no sólo se convierte en líder sindical que trata de lograr unas reivindicaciones y una seguridad en las condiciones sanitarias de su trabajo, sino que se enfrenta al poder mismo. En la segunda parte de la película donde aparece ese enfrentamiento el director se cuida mucho de presentar a Karen Silkwood como una heroína; por el contrario, su lucha es ingenua, aunque obstinada. El final es mucho más gris y esta mujer sólo triunfa relativamente, aunque a largo plazo consiga lo que pretende.

Il sindacalista

(Luciano Salce, Italia, 1972).

Sátira que juega a varias bandas y bajo la pretensión de hacer una crítica social se burla del espontaneismo obrero y reprueba la actividad sindical. El protagonista es un inmigrante siciliano que va por libre en las reivindicaciones laborales, se enfrenta a los sindicatos ante la pasividad de los compañeros y acaba haciendo el juego a la patronal al promover la irresponsabilidad y la violencia. Al final, la película pone en cuestión la presencia de los sindicatos y de los líderes obreros en las fábricas, con argumentos falaces donde los haya.

Sinfonía de Dombass (Véase *Entusiasmo*)

Sinfonía industrial (Véase *Construimos*)

El sirviente

(«The servant», Joseph Losey, Gran Bretaña, 1963).

Joseph Losey (1909-1984) fue otro perseguido en la caza de brujas por haber participado en un seminario de estudios marxistas. Hubo de trabajar con pseudónimo y emigrar a Gran Bretaña para continuar una carrera en que destaca por la estética distante de sus imágenes y el compromiso con los problemas contemporáneos. Entre sus obras destacan *Rey y patria* (1964), *El mensajero* (1971) y *El asesinato de Trostsky* (1972). El guión de Harold Pinter llevado a la pantalla por Losey es una reflexión sobre la dialéctica amo-esclavo y muestra con frialdad los vericuetos de esas relaciones que, en esta película, terminan con el amo dominado por su sirviente. Ambos inician un proceso de degradación: el primero por la pérdida de su condición y la adquisición de la esclavitud, el criado por el papel de dominador que se vuelve contra él. Las servidumbres humanas, se nos viene a decir, afectan tanto al dominante como al dominado, porque las relaciones que se establecen impiden la independencia y la libertad de los individuos. El interés de esta parábola para nuestra selección está en que muestra un trabajo que compromete al individuo y lo sume en el servilismo, en las relaciones personales subordinadas a las relaciones laborales, al margen de su capacidad para constituirse en metáfora de una reflexión sobre el poder.

Los sirvientes (Véase *La última cena*).

Smic, Smac, Smoc

Título original: Smic, smac, smoc. **Producción:** Films 13 (Francia, 1971). **Guión y dirección:** Claude Lelouch. **Fotografía:** Jean Collomb. **Montaje:** Janine Boubil. **Música:** Francis Lai. **Intérpretes:** Charles Gérard, Jean Collomb, Amidou, Catherine Allegret, Francis Lai, Pierre Uytterhoeve. **Duración:** 90 minutos.

Poco conocida obra de Lelouch que narra las vicisitudes de unos obreros que viajan en busca de trabajo. Para el director se trata de una película experimental; el proyecto era realizar un cortometraje.

Trata sobre el SMIC («salaire minimum interprofessionnel de croissance»), es decir un salario de integración de los pobres. Lelouch muestra que los pobres en Francia más que desear la supresión de las clases sociales o una hipotética revolución social lo que aspiran es a escalar a la clase superior. Los tres obreros («smicards») de la película son Smic, un hombre que hace la compra, Smac, la cocina y Smoc que se encarga de las tareas domésticas. Cuando Smoc se casa, deja a los otros compañeros desvalidos. En la película sólo se habla de dinero, pues constituye la preocupación principal de estos hombres que pasan estrecheces, pero se trata la cuestión con humor. La acción principal se desarrolla en un fin de semana: mientras los canteros de La Ciotat ganan penosamente lo justo para sobrevivir, muy cerca de allí, en Saint-Tropez los ricachones dilapidan el dinero en sus yates. Los tres obreros descubren ese mundo de los ricos gracias a la temeridad de uno de ellos y de la modesta boda. Smic abandona la ceremonia de la boda en la alcaldía malhumorado por la desaparición de las tradiciones y la falta de solemnidad del oficiante. Idea un plan para que ese día de boda sea verdaderamente inolvidable. Convince a un acordeonista ciego que les siga en una excursión campestre; mientras comen, bailan y juegan a las cartas, llega una pareja a la que roban el coche y marchan a los muelles de Saint-Tropez haciéndose los ciegos con el acordeonista. Comen en un restaurante de lujo, conocen los hoteles de ensueño, duermen en la playa... toda una astracanada donde los obreros acaban borrachos de la riqueza circundante. Al final son conducidos a la comisaría. La crítica valora que se trata de una película sobre «tres hombres solidarios en la miseria, unidos para enfrentarse a ella, y cuyas ambiciones les acaban separando». (Guidez, 1972, 75). La película fue polémica y recibió las diatribas de la izquierda italiana en el Festival de Venecia.

Sounder

Título original: Sounder. **Producción:** Robert B. Radnitz para 20th Century Fox (EE.UU., 1972). **Guión:** Lonnie Elder III, según la novela de Willima H. Armstrong. **Dirección:** Martin Ritt. **Fotografía:** John Alonzo. **Montaje:** Sid Levin. **Dirección artística:** Walter Herndon. **Música:** Taj Mahal. **Intérpretes:** Cicely Tyson (Rebecca Morgan), Paul Winfield (Nathan Lee Morgan), Kevin Hooks (David Lee Morgan), Carmen Mathews (Mrs. Boatwright), Taj Mahal (Ike), James Best (sheriff Young), Janet McLachlan (Camille), Yvonne Jarrell (Josie Mae Morgan), Eric Hooks (Earl Morgan), Sylvia Kuumba Willimas (Harriet), Teddy Airhart (Mr. Perkins). **Duración:** 105 minutos.

Martin Ritt es el director del que mayor número de películas aparecen en esta selección; además de *Norma Rae**, *Cartas a Iris** y *Odio en las entrañas** es responsable de *Sounder*, una estimable película ambientada en los años treinta y donde el empobrecimiento de una familia, provocado por la depresión económica, viene agravado al tratarse de gentes de color. En 1933, en una granja llevada por una familia de negros, el padre y el hijo David cazan con su perro Sounder; como el animal está viejo deja escapar la caza, entonces el padre roba carne en una tienda. Es consciente de la transgresión de la ley y de las consecuencias; como le explica a su hijo, «Lo que cuenta, es hacer lo que se debe hacer y si he decidido hacer esto, es porque no puedo hacer otra cosa». Le detienen y le condenan a un año de trabajos forzados. En una visita a su padre, David conoce a una maestra negra que le propone ir a su escuela para el curso siguiente. El padre ha sido puesto en libertad, pero, herido en una pierna, no puede trabajar bien por lo que David rechaza ir a la escuela. Sin embargo, su padre le persuade de que lo haga.

Ritt hace una descripción serena de los avatares de esa familia, la explotación y la segregación que experimentan sus miembros y cómo el padre acaba en un campo de trabajos forzados, lejos de su hogar, cuando tiene que robar para alimentar a los suyos. En cierta forma hay bastante paralelismo entre las dificultades de este negro para alimentar a su familia y las del indio en *Hombre* (1967), pues ambos son miembros de una minoría norteamericana condenados por la ley de los blancos. La película utiliza los resortes sentimentales, buscando la complicidad del espectador, en las secuencias de la vida de los niños, de la brutalidad gratuita del sheriff, del regreso del padre, etc.; pero sin ningún tipo de ampulosidad en la realización cinematográfica, con una técnica que tiene la virtud de ser casi invisible. Ritt subraya la toma de conciencia política de los negros —en cuanto raza, pero también y, sobre todo, en cuanto clase obrera— en esa época. La escuela, la cultura, aparece como un elemento importante en la misma, «necesaria como el aire que respiras» que le dice a David su padre. La historia ha venido a demostrar cómo la generación crecida en esos años, lejos de todo conformismo y, también de toda posibilidad de reivindicar sus derechos, fue la protagonista de los movimientos cívicos en los sesenta.

Soy un vagabundo

(«Hallelujah, I'm a bum», Lewis Milestone, 1933).

Lewis Milestone (1895-1980) es conocido, sobre todo, por *Sin novedad en el frente* (1930), *Un gran reportaje/Primera plana* (1931; basada en la obra «The front page» llevada al cine en varias ocasiones) o *Rebelión a bordo* (1962). *El extraño amor de Martha Ivers* (1946) es, según Antonio Castro, «el único filme de planteamiento absolutamente marxista dentro de la historia del género [de cine negro]». (*Dirigido por*, nº 216, 1993, p.62) y en el se contraponen una pareja proletaria recién salida de la cárcel con el matrimonio de los dueños del pueblo.

Soy un vagabundo es una buena muestra del cine social norteamericano que refleja la dureza de la vida en los años de la depresión. Cuenta la historia de un vagabundo que, sin renegar de su identidad, mejora su aspecto para conseguir que la chica a la que ama recupere la memoria. Tan pronto como lo logra, vuelve con sus compañeros que viven a la intemperie en Central Park. La película se basa en un guión muy provocador, desde el punto de vista político, de Ben Hetch (el autor de *The front page*) y S.N. Behrman, quienes tienen un pequeño papel en el filme. De esta película se hicieron dos montajes con los títulos de *The heart of New York* y *Hallelujah, I'm a tramp*. Posteriormente Milestone realizaría una versión de la obra de Steinbeck «De ratones y hombres» titulada *La fuerza bruta**.

Stico

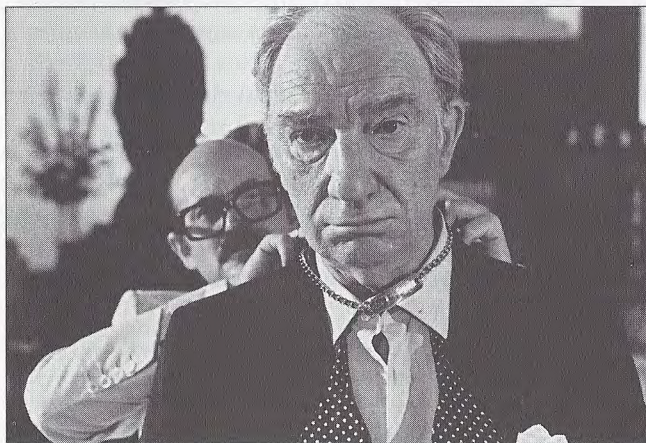
Título original: Stico. **Producción:** Serva Films (España, 1984). **Guión:** J. de Armiñán y Fernando Fernán-Gómez. **Dirección:** Jaime de Armiñán. **Fotografía:** Teo Escamilla. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Dirección artística:** Tony Cortés. **Música:** Alejandro Massó. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez, Agustín González, Carmen Elías, Amparo Baró, Manuel Zarzo. **Duración:** 107 minutos.

Jaime de Armiñán (Madrid, 1927) es autor de obras valiosas como *Mi querida señorita* (1971), *El amor del capitán Brando* (1974), *El nido* (1980) o la serie de televisión *Juncal* (1988); y de comedias de menor empuje como *Mi general* (1987).

Stico, que en latín significa esclavo, constituye una de sus películas más ambiciosas, aunque no demasiado lograda. No obstante, el filme se salva en buena medida gracias al trabajo de Fernán-Gómez, que le mereció el segundo premio en el Festival de Berlín. El argumento, según cuenta el cineasta, se le ocurrió durante un concierto, al pensar

que el director de orquesta trataba a los instrumentistas como esclavos, al exigirles cada matiz de su comportamiento y que le hizo recordar a un antiguo profesor de Derecho Romano (Crespo, 1987, 44).

Leopoldo Contreras (Fernando Fernán-Gómez, en un papel brillante premiado en Berlín) es un antiguo catedrático de Derecho Romano que no tiene lo suficiente para vivir y está dispuesto a empeñar sus libros. Se encuentra casualmente con Gonzalo Bárcena (Agustín González) un antiguo —y mediocre— alumno que ha triunfado en la vida y va a ingresar en la Academia. Pide ayuda para su discurso al viejo catedrático y éste le propone convertirse en su esclavo para ganarse el pan. El contrato de la esclavitud establece que el amo dispone de los bienes (una apetecible biblioteca jurídica y miles de fichas), el saber y el trabajo del esclavo, con la única obligación de darle cama y comida. Contreras reivindica la figura del esclavo de la antigüedad romana, con su collar como símbolo de pertenencia-posesión. Pero, bien pronto, su presencia trastorna la vida familiar de su antiguo alumno: los criados no aceptan su servilismo, a la esposa le anima a ser más independiente y a la hija le pone en cuestión sus creencias religiosas.



El amo coloca un collar que simboliza la esclavitud.

La historia es una metáfora sobre la explotación del hombre por el hombre: «Ya no hay libertad ni para ser esclavo» concluye, paradójicamente, el catedrático; y, sobre todo, una crítica del escaso aprecio que existe en la sociedad actual del trabajo intelectual y de la cultura clásica en particular. A pesar de la originalidad del planteamiento, el interés decrece conforme avanza la proyección, debido a un guión

que no acierta a profundizar en el conflicto y se vale de comodines, como las relaciones de Stico con los niños.

Stony, sangre caliente

Título original: Bloodbrothers. **Producción:** Stephen Friedman para Kings Road Prod./Warner Bros. (EE.UU., 1978). **Guión:** Walter Neumann, según la novela de Richard Price. **Dirección:** Robert Mulligan. **Fotografía:** Robert Surtees. **Montaje:** Sheldon Kahn. **Dirección artística:** Gene Callahan. **Música:** Elmer Bernstein. **Intérpretes:** Paul Sorvino (Chubby De Coco), Tony Lo Bianco (Tommy De Coco), Richard Gere (Stony De Coco), Lelia Goldoni (Marie), Yvonne Wilder (Phyllis), Kenneth McMillan (Banion), Marilu Henner (Annette). **Distribución:** Warner. **Duración:** 110 minutos.

Formado en el periodismo y la realización televisiva, Robert Mulligan (Nueva York, 1925) es un cineasta de corte clásico que ha sabido conectar con el público. Tiene en su haber películas de éxito como *Verano del 42* (1971) y una obra que ya forma parte de la historia del cine con mayúsculas, la célebre *Matar a un ruiseñor* (1962) protagonizada por Gregory Peck. El título original de *Stony, sangre caliente*, hace referencia a una historia que el protagonista cuenta a su hermano pequeño y a los niños del hospital y que muestra la necesidad.

Stony, sangre caliente, es un relato donde se dramatiza críticamente la vida de una familia de trabajadores del Bronx neoyorkino. Tommy y Chubby son dos hermanos en la cincuentena que trabajan como electricistas y forman parte de un sindicato del que obtienen algunos beneficios. Su vida familiar es pobre y su ocio lo emplean en el bar y en algunas canas al aire. El bar está regentado por Banion, un minusválido que fue antiguo compañero y —se supone— sufrió algún accidente laboral. Conforme al cliché más extendido se trata de dos obreros de escasa cultura, machistas, obsesionados por el sexo, autoritarios en la educación de los hijos y decepcionados por unos matrimonios que languidecen. Chubby está casado sin hijos, pues un bebé que tuvo murió ahogado cuando su esposa lo amamantaba. Tommy tiene dos, el joven Stony y uno más pequeño que padece anorexia. Stony se encuentra con que ha acabado la secundaria y no sabe qué hacer, si estudiar o ponerse a trabajar; asimismo su vida sentimental está desorientada a raíz de que la chica con la que sale le engaña con otro. Su padre es un referente esencial en su vida, mucho más que su madre, Marie, sobre todo cuando descubre que la anorexia de su hermano está producida por el maltrato a que ella le ha sometido. El médico que atiende a su hermano le plantea a Stony qué va a hacer con su vida y como éste le confiesa que le gustaría trabajar con niños, le ofrece ser animador en el hospital. Al mismo tiempo, su pa-

dre le ha conseguido —gracias al sindicato— un empleo de electricista con él. Stony quisiera seguir su vocación que el padre ve como un trabajo propio de mujeres o pusilánimes; le permite que durante dos semanas vaya al hospital y le obliga a trabajar con él otras dos semanas. En este último empleo tiene una pelea con un compañero que le humilla; alentado por su padre y por los demás obreros gana la pelea, lo que favorece su autoestima y hace que se decida por ser electricista. Sin embargo, la vida familiar sufre una crisis irreparable a raíz de que Marie, la esposa, comprueba que su marido la engaña y ella trata de hacer lo propio en venganza. El padre le da una paliza y pronto se arrepiente de su actitud en la casa, pero a la vuelta muestra el mismo autoritarismo de siempre. Stony toma a su hermano pequeño y huye de la casa.

La película es un recorrido por las condiciones de vida de una familia de trabajadores. Los planos aéreos del comienzo y final de *Stony*, *sangre caliente* subrayan el carácter de crónica que el director quiere darle al relato. Hay una visión crítica importante de la cultura obrera a través de los personajes de los dos hermanos: se muestran algunos rasgos positivos (valor del trabajo bien hecho, camaradería y solidaridad con los compañeros), pero predominan los negativos mencionados más arriba. Hay un desequilibrio entre la preparación para la vida laboral y para la vida familiar y cotidiana; mientras la primera resulta satisfactoria, la segunda presenta todo tipo de deficiencias. Ni la vida de pareja ni la educación de los hijos son gratificantes en esos hermanos. Pero la película también ofrece una visión crítica de las dificultades para seguir la vocación y trabajar en lo que a uno le gusta cuando no proceden de las condiciones socioeconómicas, sino de las culturales. El título original hace referencia a una historia que el protagonista cuenta a su hermano pequeño y a los niños del hospital y que muestra la necesidad de ser solidarios y encontrar un asidero en los peores momentos.

Surcos

Título original: Surcos. **Producción:** Felipe Gerely y Francisco Madrid para Atenea-Chamartin (España, 1951). **Guión:** Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester, según argumento de Eugenio Montes. **Dirección:** José Antonio Nieves Conde. **Fotografía:** Sebastián Perera. **Música:** Jesús García Leoz. **Intérpretes:** Luis Peña (el Mellao), María Asquerino (Pili), Francisco Arenzana (Pepe), Marisa de Leza (Antonia), José Prada (Manuel padre), Félix Dafauce (Don Roque/el Chamberlain), Ricardo Lucía (Manolo hijo), María Francés. **Duración:** 98 minutos.

Nieves Conde es el director de *El inquilino** que sufrió la censura hasta el punto de cambiar el final. Se ha visto en *Surcos* la disidencia de un director falangista frente al optimismo oficial del franquismo. La película representa un intento de hacer en nuestro país un cine de carácter social, preocupado por describir la realidad de la vida de las gentes, a semejanza del neorrealismo italiano. En la propia película, don Roque y su novia dicen que van al cine a ver una película neorrealista, de las que hablan de los problemas sociales y de la gente del barrio. Cuando la novia se queja de la película («No sé que gusto encuentran en sacar a la luz la miseria con lo bonita que es la vida de los millonarios») está siendo representante de toda una opinión que considera que el cine debe evadir de la realidad, en lugar de indagar en ella. De hecho *Surcos* constituye una propuesta renovadora del cine español de la época que contrasta con las películas de cartón-piedra, con los dramas históricos contados desde perspectivas anacrónicas, como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Precisamente por defender a *Surcos* frente a esta película y por los cortes de censura hubo de dimitir el director general de Cinematografía, García Escudero (Gubern/Font, 1975, 65-66). Entre las mutilaciones de la censura están los planos en que, al final, la familia que regresa al pueblo se encuentra con otra que llega como ellos, lo que daba a la historia un sentido mucho más pesimista.

Es el relato de una familia de labradores que, cansada de la dureza y la miseria del trabajo en el campo, llega a la gran ciudad porque aspira a una mayor calidad de vida. Se alojan en casa de unos primos, quienes les advierten sobre la necesidad de cambiar su modo de pensar. Buscan trabajo pero es muy difícil. El padre intenta emplearse como peón en una fundición, pero no se adapta, luego ha de vender chucherías por la calle y, más tarde, quedarse en casa haciendo tareas domésticas; el hijo mayor se dedica al estraperlo y acaba mal; la hija cae bajo la protección de un hombre que la engaña sobre sus posibilidades para triunfar en la canción; el hijo pequeño se emplea como recadero en una tienda, pero le roban la mercancía... Al final, no queda más remedio que regresar al pueblo, aunque sea con la vergüenza de haber fracasado.

El paraíso falso de la ciudad donde se prospera y se vive mejor a ojos de la gente del campo es el tema principal de esta película. Como nos advierte un rótulo al comienzo, con cierto barroquismo y hasta una falaz identificación entre ciudad y civilización: «Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, éstos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida

destruza y corrompe». Hay una visión negativa del mundo rural en la película. Se desprecia a los «paletos» que, constantemente, son objeto de bromas (en el metro, en la corrala, en la oficina de colocación, en el teatro, etc), de ahí que vivir en el campo se considere indigno y el regreso de la familia al pueblo es la constatación de un fracaso. Se opone la agresividad e individualismo de la gente de la ciudad (escena en la que jalean a El Mellao y Pepe cuando se pelean en la calle) a las gentes del campo, de quienes se valora la autenticidad, sinceridad y honradez. Se subraya la pérdida de valores que hay entre los habitantes de la ciudad, más interesados por el dinero y la supervivencia que por la conservación de la dignidad en su consecución.



Surcos

Como en todas las épocas, también en los años cincuenta, en la situación de paro y estrecheces económicas, los más débiles, los que carecen de una cualificación profesional son los abocados a la miseria. Para ellos sólo queda la picaresca (venta de cigarrillos o golosinas) o la ilegalidad que tiene consecuencias funestas (robos de sacos a los camiones). En la película se hurta la dimensión política o sindical: los personajes son representativos de la clase obrera rural más marginada, pero para nada hay conciencia de ello y la historia que viven no les provoca una toma de conciencia o supone una transformación que les impulse a la lucha. Al revés, es la historia de una derrota que puede tener una lectura conservadora: su fracaso es debido a la ambición que les ha llevado a la ciudad. En este sentido es significativa la secuencia en las oficinas «sindicales» de colocación, donde otros trabajadores en paro les ven como intrusos y los funcionarios se burlan

de su profesión de labradores en la ciudad, pero para nada se plantea una reflexión sobre esas largas colas de parados.

Los papeles masculinos y femeninos aparecen muy marcados según roles sociales determinados por el machismo (El Mellao maltrata constantemente a su novia Pili). Pero, al mismo tiempo, la mujer tiene la perspectiva de que sea el marido quien le proporcione bienestar y lo haga a cualquier precio, como Pili, que exige a Pepe que la tenga como una señora si quiere seguir con ella. El personaje de don Roque/ el Chamberlain constituye un modelo negativo de triunfador en la ciudad que sabe combinar los negocios legales con los ilegales y el paternalismo con la extorsión, pero que se vale de los demás para todo (dinero o sexo) sin compadecerse de las desgracias ajenas y siempre dispuesto a salir indemne de las malas situaciones.

Tallo de hierro

Título original: Ironweed. **Producción:** Keith Barish y Marcia Nasatir para Tri-Star Pictures (EE.UU., 1987). **Guión:** William Kennedy, según su propia novela. **Dirección:** Héctor Babenco. **Fotografía:** Lauro Escorel. **Montaje:** Anna Goursaud. **Dirección artística:** Jeannine C. Oppewall. **Música:** John Morris. **Interpretes:** Jack Nicholson (Francis Phelan), Meryl Streep (Helen Archer), Carroll Baker (Annie Phelan), Michael O'Keefe (Billy), Diane Venora (Peg), Fred Gwynne (Oscar Reo), Tom Waits (Rudy), Margaret Whitton (Katrina), Jake Dengel (Pee Wee), Nathan Lane (Harold Allen), James Gammon (reverendo Chester). **Distribución:** Tri-Star. **Duración:** 144 minutos.

El director argentino Héctor Babenco (Buenos Aires, 1946) había tenido un éxito importante con *El beso de la mujer araña* (1985), la historia de un homosexual amante del cine y un preso político que conviven en la misma celda basada en la novela de Manuel Puig; precisamente esta película le abrió las puertas de Hollywood para hacer *Tallo de hierro*. Anteriormente había realizado en Brasil *Rei da noite* (1976), *Lucio Flavio, passageiro da agonia* (1978) y *Pixote, la ley del más débil* (1981), un relato casi documental donde recorre los submundos del país de la mano de un niño de diez años. Con *Tallo de hierro* se embarca en otra adaptación literaria en la que es el propio novelista quien realiza un guión, falto de tensión dramática, que el director se limita a ilustrar. El otro error está en confiar los papeles protagonistas a dos actores con una presencia tan imponente como Jack Nicholson y Meryl Streep, que aparecen en la pantalla como astros de Hollywood disfrazados de vagabundos, a pesar de estar comedidos en su interpretación. En su aún escasa filmografía, Babenco muestra tener especial predilección por personajes marginales, sean bohemios, niños, un preso homosexual o, en este caso, dos mendigos.

*Tallo de hierro*

Francis es un antiguo y famoso jugador de béisbol que abandona a su familia a raíz de que su hijo menor muera en un accidente doméstico cuando su padre, un poco bebido, le está cambiando los pañales y se le escurre. Fuera del hogar de Albany, Francis se convierte en un vagabundo que deambula por las calles sobreviviendo como puede, comiendo en comedores de una «misión» y, sobre todo, ahogando su pena y su culpabilidad en alcohol. Se empareja con Helen, una hija de buena familia que ha dado conciertos por medio mundo, pero que también se ha convertido en vagabunda cuando su familia se arruinó. Hay algunos flash-back que sirven para explicar el interior de Francis y las causas que lo llevaron a abandonar a su familia, así como el remordimiento que mina su existencia. Concretamente, siendo joven participaba de un piquete que cortaba la calle para impedir el paso de un tranvía protegido por soldados. La tensión entre los manifestantes y los soldados va en aumento cuando Francis lanza una pedrada, al grito de «¡esquiúoles!» contra el conductor, al que mata en el acto. Ello provoca que los soldados abran fuego y causen varias muertes. En otro momento de su pasado, Francis viaja en un tren de mercancías con otros vagabundos; uno de ellos le provoca y su reacción es desproporcionada, matándolo en la pelea. En esos recuerdos surgen los muertos como fantasmas que inquietan la vida de Francis, quien parece un loco deteriorado definitivamente por el alcohol y el remordimiento, a partes iguales. Al cabo de 22 años y una vez que ha muerto su compañera, Francis regresa al hogar familiar donde su mujer

ha tenido la delicadeza de no culpabilizarle por la muerte del pequeño. Su familia le acoge con cariño, pero su vida ya ha sido deteriorada irremediablemente, por lo que no se quedará en el hogar familiar.

El interés para nosotros de esta película obedece a su capacidad para mostrar cómo, en los años treinta de la depresión económica, el paro y la marginalidad, las personas son víctimas no por su carácter o por problemas personales, sino precisamente por esas circunstancias sociales que les ha tocado vivir. También tiene interés el retrato que se ofrece de la vida de los vagabundos en esos años: las humillaciones para conseguir comida, un lugar para dormir (aunque sea un coche destartado), el rechazo que provocan en el resto de la población (escena del ataque al poblado chabolista), la cárcel, etc. Se subraya la violencia constante en la que se desarrollan esas vidas (una vagabunda dormida muere a dentelladas de un perro; hasta los niños les roban el poco dinero que tienen) y la correspondiente falta de afecto, de modo que la única salida es la bebida y la calle, que se convierten en el espacio de destrucción de las personas. El protagonista parece impotente para rebelarse contra esa situación y su pregunta («¿Cómo puede uno llegar a ser tan bueno y por qué no sirve para nada?») constata la imposibilidad de una vida normal en las circunstancias sociales que se han cebado con él. En un momento determinado, Francis explica que «Nadie es vagabundo toda su vida», saliendo al paso de los lugares comunes y subrayando las circunstancias sociales que le han impulsado a la vida de la calle. De hecho, los vagabundos aspiran a salir de su situación, como canta el amigo con cáncer («Quiero ir donde no sople el viento, a la montaña de caramelo») poco antes de que el asalto brutal del poblado chabolista acabe con su vida.

Tarahumara

Título original: Tarahumara. **Producción:** Antonio Matouk (México, 1964). **Guión y dirección:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Jaime Fernández (Corachi), Aurora Clavel (Belén), Ignacio López Tarso (Raúl), Eric del Castillo, Luis Aragón, Pancho Córdova, Regino Herrera, Bertha Castillón, Alvaro Ortiz, Roger López, Enrique Lucero, Carlos Nieto, Alfredo W. Barrón, Alfonso Mejía. **Duración:** 115 minutos.

Exiliado a México por la guerra civil, el cineasta extremeño Luis Alcoriza (1918-1992) desarrolló en el país centroamericano una carrera importante. Escribió para Luis Buñuel los guiones de *Los olvidados**, *El* (1952) y *El ángel exterminador* (1962). Como director realiza sus mejores trabajos en los sesenta, indagando en la vida provin-

ciana y monótona en *Tlayucan* (1961), en la pasión por la vida libre en *Tiburones* (1962) o en los problemas de la comunidad indígena en *Tarahumara*. El sarcasmo y la farsa son la perspectiva de *Mecánica nacional* (1971) y *Las fuerzas vivas* (1975). Regresó a España para rodar *Tic tac* (1981) y *La sombra del ciprés es alargada* (1990) adaptación, sin demasiado éxito, de la novela de Delibes.

Raúl llega a un campamento de la sierra Tarahumara enviado por el Instituto Indigenista para realizar una encuesta antropológica. Tiene dificultades para evitar la desconfianza de los indígenas y se vale de diversos ardides para ganarse a Corachi y su mujer Belén. Poco a poco va conociendo la realidad y los problemas de la población: al incorporarse al mundo desarrollado los indígenas son víctimas de la explotación en el trabajo asalariado y si quieren seguir con sus costumbres tradicionales han de soportar el despojo de sus tierras y sufrir la emigración forzada. Raúl se da cuenta, también, de que los tarahumara no ofrecen resistencia a las injusticias de los blancos, lo que le hace ser cada vez más solidario con ellos y liderar una lucha contra los caciques que se apoderan de las tierras y contra los dueños del aserradero que explotan a los indios. Pero los terratenientes, apoyados por las autoridades, inician una ofensiva. Asesinan al jefe de la tribu que trataba de defender a su pueblo ante los poderes del gobierno federal y Raúl es cazado como un animal ante la pasividad y la impotencia de Corachi, incapaz de hacer uso de la violencia.

La película, a juicio de la crítica (Ayala Blanco, 1968, 200) «puede ser analizada por lo menos desde tres ángulos diferentes: su carácter documental, el estudio etnológico que realiza y la requisitoria novelada que pronuncia». Con una cuidada composición de imágenes, Alcoriza combina la descripción de costumbres de los indígenas con la visión personal del drama de un pueblo. Su mirada participa de maestros del documentalismo como Robert Flaherty y Joris Ivens, pero hay mayor compromiso con la realidad mostrada. Al final, el plano aéreo de Corachi cada vez más empuñado da cuenta de la impotencia del director y de todo blanco que no puede más que comprender y conocer al pueblo indígena.

Tasio

Título original: Tasio. **Producción:** Elías Querejeta (España, 1984). **Guión y dirección:** Montxo Armendáriz. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Gerardo Vera. **Música:** Angel Illarramendi. **Interpretes:** Patxi Bisquert (Tasio), Isidro José Solano (Tasio joven), Garikoitz Mendigutxia (Tasio niño), Amaia Lasa (Paulina), Enrique Goicoechea (padre de Tasio), Elena Uriz Etxaleku (madre de Tasio), Ignacio Martínez (hermano), José María Asín (amigo), Paco Sagarzazu (guarda), Francisco Hernández (cabo), José Segura (comprador de pieles). **Duración:** 95 minutos.



Tasio muestra el riesgo en el trabajo y la lucha por la vida.

El primer largometraje de Armendáriz, director de *Las cartas de Alou**, posee una capacidad admirable para captar las alegrías y las penas de las gentes sencillas de los pueblos. Sin sobresaltos, con una mirada serena y profunda, el director va contando una «vida común» y consigue que nos interese y conmovamos con ella. Se trata de la vida de un carbonero a lo largo de los años, desde que abandona la escuela y empieza a trabajar en una profesión tan dura como la elaboración de carbón vegetal en el monte. Su padre le requiere porque en casa no hay dinero. No hay mucho tiempo para el juego y Tasio tampoco acepta las exigencias del cura para que vaya a la iglesia. Tras el

rito iniciático de ser capaz de subir a alimentar la carbonera, se convierte en un hombre. Con veintidós años, en la postguerra ha de trabajar descargando sacos de trigo para don Anselmo, quien les malpaga con harina al precio de la del estraperlo. En una discusión familiar, Tasio adopta la decisión de no trabajar para nadie que se aproveche de él: irá al monte donde hay para poder vivir. Se casa con Paulina y la necesidad de conseguir mayores ingresos a raíz del nacimiento de su hija, le convierten en cazador y pescador furtivo en permanente huida del guardabosques y de la Guardia Civil: se ve obligado a robar una gallina al cacique, vende clandestinamente pieles de animales que caza, por mantener su dignidad le hace descargar los sacos de carbón a uno que no se los pagaba, etc. La libertad insobornable —e insolidaria— de Tasio se aprecia aún más cuando se niega a formar parte de la cooperativa; esta postura le sume cada vez más en la soledad...

La historia de Tasio es una vida de pobreza y de lucha por sobrevivir con dignidad. La dureza y los riesgos de su profesión aparecen en la secuencia en que un muchacho sufre un accidente laboral y se hunde en la pila de leña incandescente. Al fondo queda la sociedad exterior —representada por el cacique o el guardia civil— que para nada ayudan a Tasio en su afán cotidiano para ganarse el pan. Pero la película es, obviamente, mucho más que el argumento. Es un canto a la amistad, a la solidaridad y a la libertad de un hombre de campo en compenetración con la Naturaleza alimenticia para poder sobrevivir. Desde el punto de vista formal, *Tasio* es una película perfectamente lograda en la que el director ha rehuído del naturalismo y donde el ritmo y la realización, apoyada por una interpretación y una fotografía muy conseguidas, contribuyen a implicar al espectador en la historia que se narra.

El techo

Título original: Il tetto. **Producción:** Lombardo Titanus (Italia, 1956). **Guión:** Cesare Zavattini. **Dirección:** Vittorio de Sica. **Fotografía:** Carlo Montuori. **Dirección artística:** Gaston Medin. **Música:** Alessandro Cicognini. **Intérpretes:** Gabriella Pallota (Luisa), Giorgio Listuzzi (Natale), Gastone Renzelli (Cesare).

El director de *El ladrón de bicicletas** y *Milagro en Milán** se hace nuevamente eco del problema de la vivienda y del chabolismo que ya había tratado en esta última película. *El techo*, con guión de Cesare Zavattini, cuenta la historia de un albañil, Natale, y una criada, Luisa, jóvenes recién casados que viven en casa de sus padres, donde se hacían diez personas en dos habitaciones porque no tienen piso. Tie-

nen que separarse, dado el precio de las habitaciones realquiladas y se quedan a dormir en sus respectivos trabajos: él en la obra y ella en la casa donde sirve. Siguen buscando una vivienda, pero no encuentran ninguna que se adapte a sus posibilidades, ni siquiera de alquiler. Como van a tener un hijo deciden construir en las afueras de Roma una chabola que, para evitar que se la tiren, han de edificar en una noche; basta con tener puesto el techo cuando pasen los guardias. Los compañeros de Natale y la familia del matrimonio colaboran en la tarea. Sin embargo, como el Estado proporciona pisos a los habitantes de las chabolas para erradicar las infraviviendas, hay un mercado negro en los poblados chabolistas. Cuando la tienen casi construida y sólo falta un trozo de tejado, llegan los guardias; Luisa se encierra con el niño de una vecina y el guardia hace la vista gorda y no se la tira a cambio de que paguen una multa.

La película posee esa poética de los débiles tan querida por De Sica, donde la sencillez del relato y su observación minuciosa de los detalles produce una simpatía solidaria con los personajes en su situación desesperada. El director reelaboró varias veces el guión a partir de encuestas y conversaciones con personas que habían vivido la misma situación que los protagonistas, sin embargo en el resultado final falta frescura y la historia de amor mitiga el dramatismo del problema social que plantea. La narración es lineal, con una medida progresión dramática que basa su eficacia en la fuerza de los personajes.

La telaraña

Título original: La teranyina. **Producción:** Floc Cinema/Vídeo (España, 1990). **Guión:** Jaume Cabré, Jaume Fuster, Antonio Verdager y Vicenç Villatoro. **Dirección:** Antoni Verdager. **Fotografía:** Macari Golferichs. **Música:** Ramón Muntaner. **Montaje:** Amat Carreras. **Intérpretes:** Fernando Guillén, Sergi Mateu, Ramón Madaula, Amparo Soler Leal, Ovidi Montllor, Patxi Bisquert. **Distribución:** CB Films. **Duración:** 124 minutos.

Pasó desapercibida esta película basada en la novela homónima de Jaume Cabré y que, al gusto de otras producciones del cine catalán en la democracia, recrea los conflictos sociales y la historia de la burguesía de comienzos de siglo en el Principado. En esta ocasión se narra ese ambiente a través de los Rigau, una familia que lucha por hacerse propietaria de una fábrica textil de Terrassa y el obrero Mercader, en el año emblemático de 1909, en vísperas de la huelga general y la Semana Trágica de Barcelona. En la fábrica se tejen los uniformes militares para la guerra de Marruecos. El resultado es deficiente; la calidad de la ambientación —y mucho menos las concesiones eróticas—

no suplen las deficiencias de un guión que plantea «una historia de buenos y malos, incorporados éstos por la corrompida burguesía, y aquéllos por unos obreros-víctima, claramente “manejables” por los “poderosos”; lo cual evidencia una ambigua defensa de los segundos, mostrados como ignorantes y asimismo ambiciosos, incapaces de “hacer la revolución”». (Caparrós Lera, 1994, 159). Anteriormente Antoni Verdaguer realizó por encargo *L'escot/El escote* (1986), una obra de erotismo pretendidamente profundo.

Temps des cerises

(Jean Paul Le Chanois, Francia, 1937).

Encargo del partido comunista, se trata de una película que pertenece al cine francés del Frente Popular y que estaba destinada a apoyar las reivindicaciones del mismo en favor de leyes de protección social de los jubilados. Fue realizada según el modelo de *La vie est à nous*(*), tiene interés en la evocación de la vida y la mentalidad de la época, pero hay simplificaciones abusivas. El título es el de una canción emblemática de la izquierda francesa compuesta por Jean-Baptiste Clément, músico que ocupó un cargo en la Comuna de París en 1871.

Thémroc, el cavernícola humano

Título original: Thémroc. **Producción:** Filmanthrope, FDL (Francia, 1972). **Guión y dirección:** Claude Faraldo. **Fotografía:** Jean-Marc Ripeert. **Montaje:** Noun Serra. **Interpretes:** Michel Piccoli (Thémroc), Béatrice Romand (la hermana), Sra. Herviale (la madre), Marilu Toro. **Duración:** 105 minutos.

El director de *¡Bof! Anatomía de un repartidor** realiza una continuación con *Thémroc, el cavernícola humano*. La película está basada en la obra de teatro «Doux Métroglodytes» y cuenta la existencia tediosa de un obrero que vive con su hermana y con su madre. Todos los días va con su compañero y su moto a trabajar a la fábrica. Un día, inicia una revolución contagiosa: transforma su habitación en una caverna y comienza un proceso de regresión en sus hábitos de vida que le lleva a comportamientos primitivos propios del cuaternario como el canibalismo o el incesto, que consuma públicamente. Ese comportamiento es imitado por los vecinos del inmueble. Las fuerzas del orden se muestran impotentes y cuando tienen que comer se devoran, literalmente, unos a otros en una cacería nocturna. Se trata de un filme sonoro pero sin diálogos: sólo los gruñidos que al final se transforman

en gritos liberadores. En las primeras imágenes muestra, con planos documentales, masas anónimas de asalariados en aceras, andenes, autobuses... que se encaminan al trabajo; luego el ritmo está sostenido por la sorpresa de la vida de placer salvaje que emprende el protagonista. Una revolución de la transgresión de todo tabú en la que cualquier contradicción parece vencida.

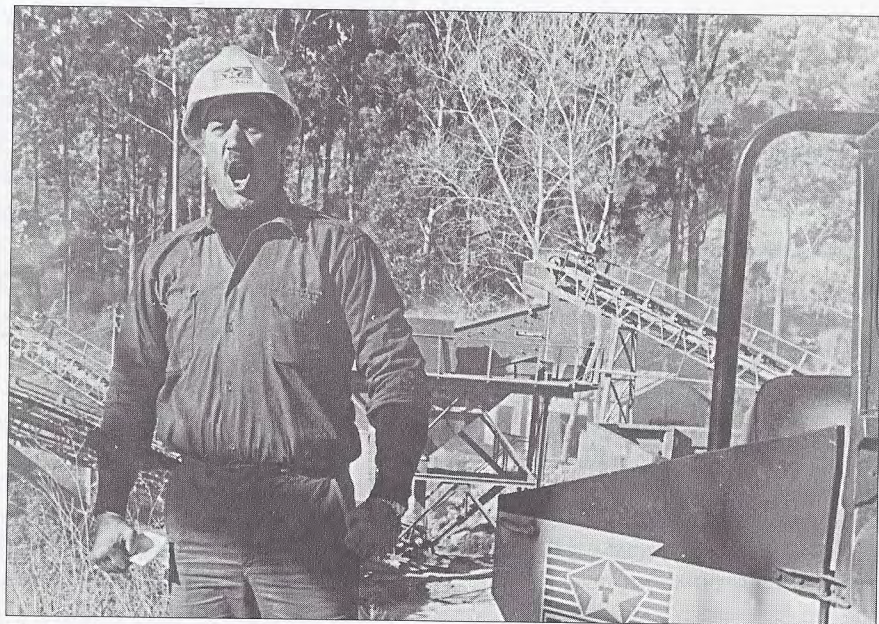
Tiempo de revancha

Título original: Tiempo de revancha. **Producción:** Aries Cinematográfica (Argentina, 1981). **Guión y dirección:** Adolfo Aristarain. **Fotografía:** Horacio Maira. **Montaje:** Eduardo López. **Dirección artística:** Abel Facello. **Música:** Enrique Krauderer. **Interpretes:** Federico Luppi (Pedro Bengoa), Haydée Padilla (Amanda Bengoa), Ulises Dumont (Bruno di Toro), Julio de Gracia (Larsen), Rodolfo Ranni (Torrens), Aldo Barbero (Rossi), Enrique Liporace (Basile), José Joffre (Aitor), Arturo Maly (García Brown). **Distribución:** Daga Films. **Duración:** 107 minutos.

Adolfo Aristarain, conocido por *Un lugar en el mundo**, una de las películas más hermosas de los primeros noventa, había realizado antes *Tiempo de revancha*, con la que consiguió la primera difusión de su cine en España.

En la Argentina de comienzos de los ochenta Pedro Bengoa (Federico Luppi) es un trabajador con una dilatada experiencia como militante sindical que fue obligado al silencio por la dictadura. A pesar de los recelos por su pasado militante, consigue trabajo como dinamitero en unas minas de cobre en la Patagonia; allí se dirige con su esposa Amanda. Pronto consigue la confianza de los obreros y comprueba las deficiencias de seguridad, al usar la compañía cargas de dinamita excesivas, que han dado lugar a cuatro accidentes mortales. Pero se calla pensando únicamente en su salario. Bengoa está convencido de que las minas no son rentables y de que su explotación es un fraude para estafar a los bancos y al Estado. Urde con un compañero, Bruno, chantajear a la empresa mediante una explosión que simule provocarle la pérdida del habla. Sin embargo, el compañero muere en el accidente simulado. Ahora será Bengoa quien tenga que quedarse mudo. Consulta con un abogado, pero rechaza que la compañía tenga que indemnizarle. Gana un proceso judicial a la empresa, pero ésta le acosa para desennmascararlo. Para conservar su victoria, Bengoa acaba por cortarse la lengua.

En este argumento, tratado con suspense del mejor cine de intriga policiaca, se presentan equilibradamente el caso singular de la picaresca del trabajador y la picaresca brutal de la empresa para seguir explotando; es decir, se combina la historia personal de un indi-



Tiempo de revancha

viduo con la descripción de un contexto social de lucha obrera. Bengoa resulta ser el prototipo de hombre honrado, libre y resistente que rumia en su soledad tantas vejaciones e incomprensiones, pero que, a la larga, triunfa aunque para ello tenga que mutilarse y seguir en silencio acusador. En conjunto, se trata de una película valiosa porque, además de mostrar los usos y abusos de una multinacional en un país latinoamericano, la historia de Bengoa se constituye en metáfora de los luchadores por la justicia que se ven obligados al silencio cuando no existen condiciones sociales y políticas que permitan la palabra verdadera.

Tiempo de su vida

Título original: The time of your life. **Producción:** William Cagney (EE.UU., 1948). **Guión:** Nathaniel Curtis, según la novela de William Soroyan. **Dirección:** H.C. Potter. **Fotografía:** James Wong Howe. **Montaje:** Walter Hanneman y TrumanWood. **Dirección artística:** Ward Innen. **Música:** Carmen Dragon. **Interpretes:** James Cagney (Jou), William Bendix (Nick), Wayne Morris (Tom), Jeanne Cagney (Kitty Duval), Broderick Crawford, Ward Bond, James Barton, Paul Draper. **Duración:** 95 minutos.

Henry Codman Potter (1904-1977) fue director teatral antes de pasar al cine, donde cultivó con oficio, pero sin demasiada inspiración, los géneros más diversos, especialmente la comedia.

Esta película es representativa del cine que se hace tras la guerra mundial en Estados Unidos donde se llama a la reconstrucción del país y a la tolerancia que permita que todo ciudadano ocupe un lugar en la sociedad. Un poco en la línea de *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946). El argumento, muy teatral, focaliza la acción en un bar de los muelles de San Francisco («Entre y sea usted mismo» dice el cartel de la entrada), adonde llegan diversas personas con la esperanza de encontrar un trabajo y, en el fondo, dar un sentido a sus vidas. Se trata de una película de personajes: Kitti es una emigrada polaca que ha trabajado de cabaretera en Chicago y ahora aspira a un empleo honrado como artista; al final conseguirá el amor de Tom, un hombre que aspira a ser un vividor, aunque sea buena persona. Un negro pide un empleo y, tras darle de comer y matar el hambre que tiene, se queda tocando el piano. Como también se queda otro hombre que trata de ser humorista y bailar claqué. Un niño de origen griego se gana la vida vendiendo periódicos pero tiene la esperanza de triunfar como tenor lírico; un borracho permanente porque ha sido despedido de la empresa donde trabajaba; un falso aventurero que cuenta toda clase de patrañas con tal de que le inviten a unas cervezas; un mafioso trata de chantajear al dueño del bar —de origen italiano— y así ganarse la vida; el chino que trabaja de cocinero; el joven que lucha por el premio de las tragaperras, etc. Jou es un irlandés con dinero que actúa como catalizador para que todos encuentren un reatazo de felicidad: especie de ángel de la guarda, no juega a las carreras a sabiendas de que acertará porque no necesita el dinero... En este microcosmos de nacionalidades todos buscan su lugar, en un momento en que hay tensiones (huelga en los muelles, la policía vigila, el Ejército de Salvación fomenta el puritanismo, etc.) y en el que la consecución de un empleo equivale a un trozo de felicidad.

Tiempos difíciles

Título original: Tempos difíceis. **Producción:** J. Botelho Films y Artificial Eye Prod. (Portugal-Gran Bretaña, 1988). **Guión:** J. Botelho, según la novela de Charles Dickens. **Dirección y montaje:** Joao Botelho. **Fotografía:** Elso Roque. **Dirección artística:** Jasmin Matos. **Música:** Antonio Pinho Vargas. **Interpretes:** Luis Estrela (Tomazinho Cremalheira), Julia Britton (Luisa Cremalheira), Isabel de Castro (Tereza), Ruy Frutado (Tomaz), Ines Medeiros (Cecilia), Henrique Viana (José Grandela), Lia Grama (Raquel), Joaquim Mendes (Sebastiao), Isabel Ruth (sra de Sebastiao), Pedro Cabrita Reis (Dr. Julio Vaz). **Duración:** 96 minutos.

Tras el viejo Manoel de Oliveira, Joao Botelho, es con sólo tres películas, uno de los directores más interesantes del cine portugués. Ha realizado *Conversación terminada* (1980) y *Un adiós portugués* (1985). Con *Tiempos difíciles*, que concursó en el Festival de Venecia de 1988, aborda la adaptación de la novela «Tiempos difíciles, estos tiempos» de Charles Dickens, actualizando la acción dramática y ubicándola en el Portugal de nuestro siglo. El resultado quizá sea demasiado frío; allí donde la novela ofrecía una complicidad entre el lector y el protagonista, la película opta por una distancia que para nada le favorece. La opción por filmar en blanco y negro refuerza esta perspectiva. Pero, al mismo tiempo, hay una ironía en todo el tratamiento que le da un tono curioso a la película. El relato, ubicado en un espacio imaginario llamado «Pozo del Mundo», es la crónica de las miserias de los proletarios de ese lugar dominado por un cacique. Parados, mendigos y todos los miserables están a merced del propietario de todo, Grandela, un desalmado que sólo ve la realidad en función de la utilidad y los beneficios que puede obtener de ella. La película vertebra dos líneas narrativas: los amores del cacique por Cecilia, la hija de un desgraciado saltimbanqui, y el matrimonio con Luisa, hija de su amigo Cremalheira, el director de la escuela; y, por otro lado, la pareja formada por Sebastiao y su mujer alcoholizada y el conflicto que surge en la fábrica donde trabaja el marido cuando es acusado injustamente de robo. Pero este conflicto de carácter social se enmarca dentro de otro, de tipo melodramático que hacen que la película oscile entre el cine de género y la denuncia de las injusticias sociales a que está sometida la clase obrera.

Tiempos modernos

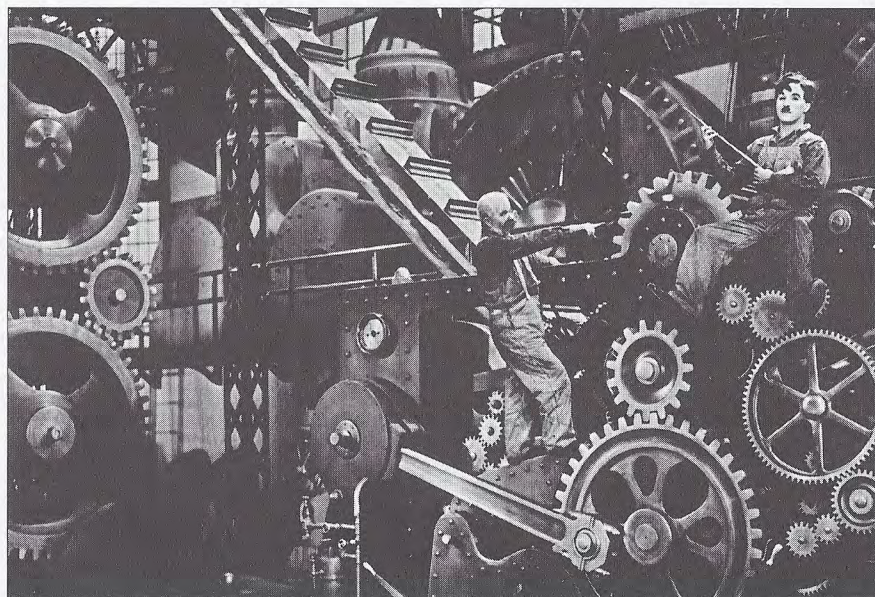
Título original: Modern times. **Producción:** Jack Wilson para United Artists (EE.UU., 1935). **Guión, dirección, música y montaje:** Charles Chaplin. **Fotografía:** Roland Totheroh e Ira Morgan. **Intérpretes:** Charles Chaplin (vagabundo), Paulette Godard (chica), Henry Bergman (dueño del café), Chester Conklin (mecánico), Stanley Sanford (compañero de cárcel), Hank Mann (vecino de celda), Louis Natheaux (cocainómano), Allan García (presidente de la Corporación), Lloyd Ingraham, Wilfred Lucas. **Duración:** 86 minutos.

Una de las obras mayores de Charles Chaplin, uno de los genios, también mayores, de toda la historia del cine. Frente a los clichés sobre la comicidad y la creación del personaje de Charlot, hay en Chaplin una reflexión sobre los seres marginados en la sociedad. Y, así, hay que destacar películas como *La quimera del oro* (1925) donde vemos el sueño vano del enriquecimiento y las penalidades de un pobre hombre

en la búsqueda desesperada de la felicidad; o *El inmigrante**, que es la historia de un hombre que llega en busca de trabajo a un paraíso representado por la estatua de la Libertad y que sufre todo tipo de engaños. Chaplin se rodeó de secreto en la preparación de *Tiempos modernos*, que pensó en titular *Las masas* o con 54632, el número de un obrero cualquiera en una gran fábrica. Esta es la primera película en la que emplea el sonido y su personaje entona una canción con letra ininteligible en varios idiomas; Chaplin, que basaba la comicidad de Charlot en el gesto, se resistió ante la llegada del sonoro. Precisamente en la promoción de esta película percibió que el público más joven se extrañaba de que los personajes hablaran sin poderseles escuchar. Sobre ello meditó el genio y su siguiente película sería hablada: la obra maestra *El gran dictador* (1940).

Tiempos modernos recoge, de algún modo, los tiempos convulsos de la depresión económica, la ascensión del nazismo y, sobre todo, el estadio taylorista y fordista de la industrialización que lleva a una nueva concepción del trabajo. El trabajo en cadena, la máquina que ahorra tiempo en la comida de los obreros, la masa trabajadora como rebaño, el paro,... aparecen como imágenes de impacto que ejemplifican esta crítica. Por ello, esta película constituye una parábola sobre la alienación en el trabajo en la sociedad industrial —mucho más que una crítica a la industrialización como tal— a través de la historia de un obrero al que el automatismo ha condicionado sus gestos incluso fuera del trabajo. Le eligen para probar una máquina que reduce en unos minutos la media hora de la comida de los obreros, pero fracasa. Despedido de la cadena de montaje porque enloquece, es detenido en ingresado en un psiquiátrico. Al salir deambula por la calle; la policía le cree culpable de un motín callejero y va a la cárcel. Allí, sin ser consciente, bajo los efectos de cocaína tomada por azar, impide la fuga de unos presos. Le ponen en libertad y logra empleo en unos astilleros, pero provoca daños y lo echan. Los movimientos compulsivos han anulado su personalidad y el don máspreciado, la libertad, de ahí que encuentra en el internamiento su lugar de felicidad, hasta el punto de que el indulto le amarga; por ello, constantemente intenta volver a la cárcel, se escapa con una chica buscada por la policía, etc.

Como en el mejor Chaplin, la comicidad procede de la mirada ingenua que muestra el absurdo y la tragedia de una realidad a la que este individuo no se adapta. El director está lejos de hacer una reflexión política o ideológica, pero hay una secreta complicidad (?) con las organizaciones obreras en la secuencia en la que este hombre enarbolaba una bandera roja, encontrada casualmente, y convirtiéndose en líder de una manifestación de huelguistas. Sin embargo, la secuencia



Tiempos modernos

también ha sido percibida como una burla. La crítica al modo de trabajo que prima la productividad sobre la creación resulta, a poco que se profundice, una crítica a las consecuencias deshumanizadoras que, para el individuo, tiene el pretendido progreso técnico e industrial de las sociedades actuales; por este motivo en Italia y Alemania la película fue prohibida. Pero hay que entender que en Chaplin el pobre y el proletario no tienen dimensión política en cuanto los presenta como carentes de toda toma de conciencia o de una estrategia de acción colectiva para abordar su estado de necesidad; o, como ha dicho Roland Barthes en feliz expresión, «la huelga es para él [Charlot] una catástrofe, porque amenaza a un hombre realmente cegado por su hambre». (Magny, 1980, 8). Frente a las diversas interpretaciones, el director, remiso ante la prensa y sus polémicas, explica el sentido de su película: «Algunos han querido dar a mi obra un significado de ataque social. No es cierto. Todo parte de una idea abstracta, una necesidad de decir algo sobre que la vida se está estandarizando y canalizando, que los hombres se encuentran presos en las máquinas y que todo conduce hacia ello», (en Villegas López, 1978, 134).

La tierra

(«Zemlia», Alexander Dovjenko, URSS, 1930).

Alexander Dovjenko (1894-1956) forma parte, con Pudovkin y Einsentein, de la milicia cinematográfica al servicio de la revolución soviética; las imágenes de su cine poseen un lirismo del que carecen sus correligionarios. Su obra más famosa es *La tierra*, una especie de poema sobre el trabajo de Vasili, un campesino ucraniano que vive sobre la tierra que él mismo trabajó y se enfrenta a los campesinos ricos (kulaks) y a la iglesia que se oponen a la industrialización del campo, temiendo la unidad de los campesinos pobres. Es asesinado cuando lleva el primer tractor a los labradores y derriba las vallas que separan las tierras. La película responde a las políticas del primer plan quinquenal de Stalin que trataba de reformar la producción agraria, lo que supuso la deportación a Siberia de quienes se oponían a la colectivización.

La tierra

(«Al-Ard», Yussuf Chahin, Egipto, 1969).

El cineasta egipcio Yusuf Chahin (Alejandría, 1926) se formó en Los Angeles y a su regreso ha sido un renovador del cine de su país. Destaca *Baba al-hadid* [Estación central] (1958), una película en la que Chaplin hace un pequeño papel y en la que muestra con realismo la brutalidad de las luchas sindicales.

Entre las muchas y desconocidas producciones tercermundistas está esta película que refleja la lucha de un pueblo por sus tierras y en contra de los intereses caciquiles del gobernante. Se exponen con claridad la miseria y la explotación; y, didácticamente, el protagonista toma conciencia de la situación al mismo tiempo que el espectador. El relato es un tanto ingenuo, con secuencias de excesivas palabras. En un pueblo egipcio, en 1933, la cosecha de algodón es incierta debido a la sequía. Los diez días de riego establecido han sido reducidos a la mitad por orden municipal, siguiendo el mandato del Bey. Los campesinos se unen alrededor del viejo Sureilem y el maestro. Este lleva una petición al Bey, pero vuelve con las manos vacías. El Bey espera, además, que una carretera pase por los campos de algodón. En el curso de una primera protesta, Sureilem y un grupo de campesinos son detenidos. Al poco de ser puestos en libertad, los soldados

en dromedario asedian el pueblo, pero acaban por apoyar la causa de los campesinos al frente de su sargento, que se amotina contra la tropa llegada para proteger el trazado de la carretera. Las obras han comenzado y atraviesan la finca de Sureilem. Golpeado y ensangrentado, el viejo es amarrado por los pies y arrastrado por un caballo. Sus manos se agarran a la tierra y toman briznas de algodón.

Tierra de España

Título original: Spanish Earth. **Producción:** Contemporary Historians Incorporated (EE.UU., 1937). **Guión y dirección:** Joris Ivens. **Fotografía:** J. Ivens, John Fernhout, Joop Huisken y H. van Dongen. **Montaje:** Helene van Dongen. **Música:** Virgil Thomson y Marc Blizstein. **Comentarios:** Ernest Hemingway. **Duración:** 58 minutos.

El autor de *Borinage** realizó el que puede ser considerado el mejor documental sobre la Guerra Civil española. Ivens fue apoyado por organizaciones cívicas y humanitarias norteamericanas para su proyecto; y, en nuestro país, colaboraron con él intelectuales como Ernest Hemingway y John Dos Passos. Se trata de un medimetroaje estructurado en torno al hecho de la guerra (se toma como referencia la defensa de Madrid) y a la lucha del pueblo para asegurar el abastecimiento (secuencias rodadas en Fuentidueña de Tajo). En sus memorias Ivens recuerda que «Fuentidueña no era un pueblo típicamente español, pero tenía dos elementos importantes para nuestro proyecto: primero, que estaba sobre la vía principal entre Madrid y Valencia, cerca del Tajo, lo cual le ligaba directamente a la defensa de Madrid; segundo, que los habitantes del pueblo trabajaban tierras que habían sido expropiadas a sus propietarios terratenientes, que las usaban como coto de caza (...) Los campesinos nos mostraron una espléndida zona que esperaba sólo un riego adecuado (...) y, finalmente, tenían la posibilidad de realizarlo», (en Sala Noguera, 1993, 385).

La película tiene como hilo conductor a un campesino de este pueblo que vive con su familia el proyecto de irrigación de las tierras, combate en la defensa de Madrid, disfruta de permiso y colabora en la instrucción de los niños del pueblo. Paralelamente se ve la vida del pueblo, la elaboración y distribución del pan, los trabajos del campo, etc. y se realiza el proyecto de irrigación con el que se simboliza el triunfo sobre la tierra, que no es tan distinto de la lucha por la tierra y la libertad frente al fascismo. En la ciudad aparece la voz de Pasiónaria junto a las trincheras enemigas, el metro transformado en hospital de campaña, colas interminables ante las tiendas de alimentación, los bombardeos de la aviación alemana que experimenta sus nuevos



Tierra de España

modelos con la población civil, etc. Al final, vemos un camión cargado de víveres que se dirige a Madrid mientras el agua canalizada riega las tierras de Fuentidueña. *Tierra de España* tiene comentarios de Hemingway, quien hizo de locutor después de una sonorización con la voz de Orson Welles que no satisfizo al director; el locutor francés fue Jean Renoir. La película fue exhibida en la Casa Blanca ante el presidente Roosevelt y, posteriormente, en pases que sirvieron para comprar ambulancias destinadas al ejército republicano. No obstante las críticas a la intervención alemana e italiana en favor de los nacionalistas pusieron dificultades a su distribución.

La tierra de la gran promesa

Título original: Ziemia obiecana. **Producción:** PRF Zespół X y Film Polski (Polonia, 1974). **Guión:** A. Wajda, según la novela de Stanisław W. Reymont. **Dirección:** Andrzej Wajda. **Fotografía:** Witold Sobocinski, Ed. Klosinski y W. Dybowski. **Montaje:** Halina Prugar y Zofia Dwornik. **Dirección artística:** Tadeusz Kosarewicz y Maciej Putowski. **Música:** Wojciech Kilar. **Intérpretes:** Daniel Olbrychski (Karol), Wojciech Pszoniak (Moryc), Andrzej Seweryn (Marks), Anna Nehrebecka (Anka), Kalina Jedrusik (Lucy). **Duración:** 180 minutos.

Tres jóvenes en la ciudad de Lodz que en el cambio de siglo aún permanece bajo el imperio ruso: Karol, polaco, hijo de un terrateniente en declive; Marks, un alemán hijo de un industrial también al borde de la ruina; y Moryc, un judío, deciden construir su propia fábrica, una hilatura. La ciudad está en manos de grandes industriales ale-

manes y judíos. Tras haber decidido el lugar de construcción de la fábrica buscan fondos para financiarla. Moryc, que frecuenta la bolsa, rechaza los préstamos; Karol recibe ayuda de su padre, contrario a vender las tierras; éste se entera de que van a subir los aranceles para el algodón importado de Norteamérica, lo que les favorece en su negocio. Por fin consiguen construir y poner en marcha la fábrica. Karol espera un hijo con Lucy, casada con un industrial judío; recibe la visita de éste pero niega ser el padre. Cuando Karol hace un viaje con Lucy, el marido de ésta prende fuego a la fábrica, provocando la muerte de numerosas personas y la completa destrucción de la empresa. Los tres amigos, arruinados pero no desesperados, deciden volver a intentar poner en pie su empresa. Para obtener dinero, Karol se casa con la hija de un rico industrial. Logran poner en pie la fábrica y, con el paso del tiempo, las organizaciones obreras tienen cada vez mayor fuerza. Una huelga general paraliza todas las fábricas; Karol llama a las fuerzas armadas que disparan sobre los huelguistas, pero una bandera roja es trasladada de mano en mano.



La tierra de la gran promesa

En las postrimerías del siglo XIX la ciudad de Lodz es un símbolo de la Polonia borrada del mapa por los poderosos vecinos y en una crisis que lleva a despidos inflexibles cuando no a los incendios provocados de las fábricas para cobrar el seguro. En esta ciudad donde sólo triunfan los poderosos sin escrúpulos, la cultura de la especu-

lación de tiburones que engordan en medio de la crisis y la depauperación, tres estudiantes burgueses entran en el negocio de la lana y el algodón para hacer fortuna.

La tierra de la gran promesa es una exposición, desde la perspectiva burguesa, de la lucha de clases. La clase obrera aparece en personajes anónimos, perdedores en el carnaval de una burguesía que ve perder sus privilegios con la crisis y no ve venir los tiempos revolucionarios que se avecinan. A lo largo de tres horas, el director nos muestra unas vidas que se entrelazan en un marco histórico en descomposición. Toda una epopeya sobre la desmitificación del trabajo industrial y la crisis como elemento esencial al capitalismo. Con posterioridad, Andrej Wajda rodará *El hombre de mármol** y *El hombre de hierro**.

Tierra de rastros

(Antonio Gonzalo, España, 1980).

Una de tantas películas que pasaron desapercibidas por las pantallas y que tiene la voluntad de denunciar la postergación histórica del campo andaluz. A caballo entre el documental y la dramatización, es decir, con la pretensión de describir con verosimilitud la realidad, *Tierra de rastros* hace un repaso a la historia de Andalucía durante la primera mitad del siglo XX. El hilo narrativo empleado son las vicisitudes vividas por una familia de campesinos y la tesis viene a sostener que los problemas seculares han quedado sin resolver a lo largo de todo ese tiempo. Realizada gracias al trabajo cooperativo de actores y técnicos, prevalece la voluntad didáctica sobre los resultados, que pecan de esquematismo en la exposición.

La tierra prometida

Título original: La tierra prometida. **Producción:** Cinematográfica Tercer Mundo e ICAIC (Chile-Cuba, 1973). **Guión y dirección:** Miguel Littin. **Fotografía:** Alfonso Beato y Patricio Castilla. **Montaje:** Nelson Rodríguez. **Música:** Luis Advis. **Intérpretes:** Nelson Villagra (Durán), Marcelo Gaete (Traje Cruzado), Aníbal Reyna (el maquinista), Pedro Álvarez (Chirigua, el juglar), Rafael Benavente (don Fernando, el latifundista), Mireya Kulechewsky (la Virgen del Carmen). **Duración:** 130 minutos.

Littin es autor, entre otras, de *El chacal de Nahueltoro** y *Actas de Marusia**. En *La tierra prometida* entronca dos hechos históricos que presagian los sucesos de la década de los setenta: el golpe revo-

lucionario que en 1932 instaura en Chile una efímera República Socialista y, dos años más tarde, el levantamiento campesino del valle de Rancuél que fue aplastado por los latifundistas con la ayuda de los militares. La película se estructura en cinco episodios que recogen el éxodo del pueblo miserable, la búsqueda de la tierra prometida, el establecimiento de un poder popular, el fracaso de la revolución en la ciudad y el final de apoteosis surrealista. Ese viaje al sur buscando tierras para cultivar supone la recuperación de «las creencias, las palabras, las expectativas y esperanzas de unos hombres a los que se les arrancó la posibilidad de expresarse, de vivir, incluso. Pero nada fue inútil. La derrota de ayer puede convertirse en la victoria del mañana, de un tiempo más justo y más humano». (Bolzoni, 1974, 70). En este sentido se trata de una película didáctica al servicio de una concepción de la historia como progresiva conquista de la justicia y de la igualdad.

Tierra sin pan

Título original: Tierra sin pan. **Producción:** Ramón Acín (España, 1932). **Guión:** L. Buñuel, basado en un libro de Mauricio Legendre. **Dirección:** Luis Buñuel. **Comentarios:** Luis Buñuel y Pierre Unik. **Fotografía:** Eli Lotar. **Música:** Cuarta sinfonía de Brahms (sonorizado en 1937). **Locución:** Abel Jacquin. **Duración:** 27 minutos.

Aparentemente Buñuel abandona el surrealismo de las vanguardias del primer tercio de siglo para ofrecer un documental de extraordinario realismo, rodado gracias a un premio en la lotería, que muestra las miserias (pobreza, enfermedades, malformaciones) de los habitantes de las Hurdes y marca el pesimismo del cineasta sobre la condición humana. Como se sabe, *Tierra sin pan* fue prohibida por el gobierno de la República presidido por Lerroux y a instancia del ministro cedista Gil Robles. También conocido como *Las Hurdes*, fue producida por el anarquista Ramón Acín. El documentalismo durante la República tiene enorme interés: este trabajo de Buñuel, como *Fernán Galán* (Fernando Roldán, 1931) sobre la sublevación de Jaca, fue realizado durante el bienio izquierdista y llegó a ser prohibido por el Gobierno republicano, a pesar de haberlo encargado. Posteriormente, en 1934, se realizarían *Reforma agraria* y *Siembra* de José María Beltrán, de carácter más bien conservador; y *La ciudad y el campo* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1935).

La tierra tiembla

Título original: La terra trema. **Producción:** (Italia, 1947) **Guión:** L. Visconti, según la novela de Giuseppe Verga. **Dirección:** Luchino Visconti. **Fotografía:** G. R. Aldo y G. di Venanzo. **Música:** L. Visconti y W. Ferrero. **Intérpretes:** pescadores y habitantes de la aldea siciliana. **Duración:** 156 minutos.

Semidocumental que Visconti, realizador de *Rocco y sus hermanos**, rodó en Sicilia sobre la vida de los pescadores. El argumento está basado en la «I Malavoglia» de Verga y cuenta el empeño de un pescador en salir de la miseria y trabajar por su cuenta, que tiene por resultado el fracaso en el que pierde su casa y su barca. En el proyecto inicial estaba la realización de una trilogía que estaría dedicada a los pescadores, los mineros y los campesinos de Sicilia y en cuyo tercer episodio se reflejaría el triunfo de la acción colectiva tras los fracasos de los anteriores. Pero sólo se rodó la parte dedicada a los pescadores, que constituye un drama social de enorme fuerza como documento de la vida de esas personas, pues los productores abandonaron el proyecto. Con el material disponible, Visconti hizo un montaje de tres horas y media que fue reducido por la censura (gubernamental y económica) a una duración estándar. La elección de Sicilia no es casual, pues el director opone la miseria del Sur al Norte industrializado de la península. Se considera a *La tierra tiembla* como una de las cumbres del realismo italiano de postguerra, muy capaz de combinar la interpretación de no profesionales y unas imágenes de una estética cuidadísima, particularmente en la profundidad de campo. Visconti, al elegir a personas reales para que se interpretasen a sí mismos, trata de mostrar con fuerza el drama de unos pescadores que no son dueños ni de sus redes o de sus barcas y que, alentados por uno que vuelve de la península con ideas avanzadas, ni siquiera surge en ellos la solidaridad necesaria para alcanzar su dignidad.

Todo va bien

Título original: Tout va bien. **Producción:** Jean-Pierre Rassam para Anouchka Films, Vicco Films, Empire Films (Francia, 1972). **Guión y dirección:** Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. **Fotografía:** Armand Marco. **Montaje:** Kenout Peltier y Claudine Merlin. **Dirección artística:** Jacques Digiéd. **Música:** Stone Charden. **Intérpretes:** Jane Fonda (Susan Dewitt), Yves Montand (Jacques), Vittorio Caprioli (Marco Guidotti), Elisabeth Chauvin (Geneviève), Jean Pignol (delegado de CGT), Castel Casti (Jacques), Pierre Oudry (Frédéric), Eric Chartier (Lucien), Yves Gabrielli (Léon), Anne Wiazemsky y René Defleurieu (izquierdistas). **Duración:** 95 minutos.

A finales de los sesenta, Jean-Luc Godard (París, 1930) tiene una etapa de cine especialmente comprometido en la crítica a la sociedad capitalista y en la militancia de izquierdas. En 1969 funda el Grupo Dziga Vertov que tiene como finalidad la acción política y la búsqueda de una estética alternativa y ese año producen tres medimétrajes y un largo, *Le vent d'Est*. Al hilo de los cambios que suceden en la antigua Checoslovaquia ruedan *Pravda*; *Lutte in Italia*, sobre las contradicciones en que se ve una joven italiana; *British sounds*, en la que participan estudiantes y obreros de la British Motor; y *Le vent d'Est*, una película con curioso formato «western» que constituye una reflexión sobre la lucha de clases, la teoría y práctica de la revolución y la desmitificación del cine burgués, y en la que participan cineastas como Marco Ferreri y Glauber Rocha, además del líder de Mayo del 68 Daniel Cohn-Bendit.

En este contexto hay que situar *Tout va bien*, su película más significativa de estos años, epílogo del trabajo desarrollado por el Grupo Dziga Vertov e intento de un cine militante más comercial, para lo que se recurre a un hilo narrativo y a dos actores con gancho. En el curso de una huelga con ocupación de los lugares de trabajo y secuestro del empresario, los delegados sindicales aparecen sobrepasados por unas bases obreras que quieren llevar la lucha hasta el final. Una periodista americana (Jane Fonda) y su compañero, un publicitario (Yves Montand), llegan a la empresa para hacer un reportaje y son retenidos por los huelguistas. Sus problemas de pareja y su actividad profesional se verán radicalmente comprometidos por la situación que les toca vivir. La película es ambiciosa en cuanto relaciona la lucha obrera con las relaciones de pareja y el propio mecanismo de información que emplean los dos periodistas para contar lo que sucede. Es decir, a Godard le interesa no sólo los hechos de protesta obrera, sino también la distorsión-apropiación pública que de los mismos ofrecen los medios de comunicación y que tiene su relevancia para la misma lucha.

El carácter político-militante de la película y su inserción en la época se puede resumir con las palabras de Vidal Estévez: «Film-suma, film-compendio, *Tout va bien* habría sido inconcebible sin los acontecimientos del 68 y todas las polémicas teóricas y políticas que se provocaron sobre todo en Francia en los años posteriores. Marx y Brecht, el cine de Hollywood y la radical marginalidad del cine militante, la revolución cultural china y la coyuntura política francesa, están sintetizadas en esta película de enunciación contundente claramente diferenciada, por opuesta, de la consuetudinaria de los llamados films políticos, generalmente plegados a esquemas narrativos de género, a

mecanismos de identificación y a enunciados menos complejos, en la que también se incluye, como no podía ser menos, una muy sugestiva radiografía de las relaciones de pareja, cuyos conflictos están vistos a la luz de la lucha de clases», (en Pérez Perucha, 1988, 70).

Todos nos llamamos Ali

Título original: Angst essen Seele auf. **Producción:** R.W. Fassbinder para Tango Film (Alemania, 1973). **Guión y dirección:** Rainer W. Fassbinder. **Fotografía:** Jürgen Jürges. **Música:** archivo. **Intérpretes:** Brigitte Mira (Emmi Kurowski), El Hedi Ben Salem (Ali), Barbara Valentin (Barbara), Irm Hermann (Krista), R.W. Fassbinder (Eugen), Karl Scheydt (Albert), Elma Karlowa (sra. Kargus), Anita Bucher (sra. Ellis), Gusti Kreissi (Paula), Walter Sedlmayr (tendero). **Distribución:** Emilliano Piedra. **Duración:** 93 minutos.



La imposible integración de un turco en la Alemania actual.

El director de *El viaje a la felicidad de mamá Küster** había rodado el año anterior *Todos nos llamamos Ali* donde refleja las dificultades de los inmigrantes en Alemania vistas a través de un turco que se enamora de una viuda alemana. En esta película la historia de amor está al servicio de la crítica social: «Hay que ir a la búsqueda de los melodramas que vive el proletariado, no a la de los que a la burguesía gustan...», ha dicho el director (en *Cine para leer* 1980, pág. 290).

El joven Ali baila una noche con Emmi Kurowski, una viuda veinte años mayor, en la taberna donde ésta trabaja limpiando. Ali se queda a vivir con Emmi y entre los dos nace un afecto sincero que viene a atenuar la soledad de cada uno: ella como trabajadora condenada al tedio cuando hijos se han emancipado, él como inmigrante de una raza y costumbres distantes de la sociedad adonde ha llegado para ganarse la vida y necesitado de ternura como todo ser marginal. En medio de la incompreensión y el desprecio de los hijos de ella, los vecinos y los compañeros de trabajo, Emmi y Ali deciden casarse. Al regreso de unas vacaciones la pareja se muestra feliz y parece que, poco a poco, van aceptándoles. Si antes Ali era expulsado de la tienda por no saber alemán, ahora el tendero le invita con los brazos abiertos. Sin embargo, Ali se cansa de la vida tranquila y comienza a beber. Emmi le reconquista con paciencia, pero todo esfuerzo parece condenado a luchar en balde contra un destino fatal. Al final, Ali es ingresado en un hospital donde le diagnostican una úlcera incurable, enfermedad propia de la tensión en que viven los inmigrados, y con su muerte se cierra el ciclo de penalidades de una vida que, faltalmente, no tiene un lugar en el país de las oportunidades. Fassbinder se muestra justificadamente pesimista y subraya el peso de los prejuicios raciales en una sociedad que aparentemente se esfuerza por integrar a los extranjeros.

La torre de los ambiciosos

(«Empire suite», Robert Wise, EE.UU., 1954).

El director norteamericano Robert Wise (1914) comenzó en labores de montaje. Ha tenido éxito con musicales como *West side story* (1961) y *Sonrisas y lágrimas* (1965), así como en películas de ciencia-ficción: *Ultimatum a la tierra* (1951), *La amenaza de Andrómeda* (1971) y *Star Trek* (1979), obras sólidas que revelan su talento. También ha cultivado el cine negro. Casi como una contraposición al mundo obrero, en *La torre de los ambiciosos* se muestra la lucha por el poder en el seno de la Tredwaay, una gran compañía dedicada a la fabricación y venta de muebles. La muerte del presidente de la empresa, que ejercía el cargo de un modo dictatorial, desata las intrigas entre los ejecutivos. Toda la historia se resume en la secuencia final, en la que se ha de votar un nuevo presidente y aparecen enfrentados dos candidatos: uno representa la concepción de la empresa como generadora de beneficios para lo que se vale más de la «ingeniería financiera» del juego bursátil que de la propia producción; y otra está

representada por un directivo técnico (William Holden), muy creativo, que trata de que la empresa funcione bien por la calidad de los muebles que produce y por el trabajo digno de los empleados.

Trabajo clandestino

Título original: Moonlighting. **Producción:** Mark Shivas y J. Skolimowski para Michael White Prod. (Gran Bretaña, 1982). **Guión y dirección:** Jerzy Skolimowski. **Fotografía:** Tony Pierce Roberts. **Montaje:** Barrie Vince. **Dirección artística:** Tony Woollard. **Música:** Stanley Myers. **Intérpretes:** Jeremy Irons (Nowak), Eugene Lipinski (Banaszak), Jiri Stanislaw (Wolski), Eugeniusz Haczekiewicz (Kudaj), Dorothy Ziencowska (azafata), Edward Arthur (oficial de inmigración). **Distribución:** Musidora. **Duración:** 97 minutos.

En parte, la historia que cuenta *Trabajo clandestino* es autobiográfica de su director, Jerzy Skolimowski, un discípulo de Wajda que emigró a Occidente para hacer un cine mucho menos comprometido con la realidad del que pudo hacer en su Polonia natal y que más recientemente ha demostrado su adscripción a los cineastas-autores con *El año de las lluvias torrenciales* (1988).

Nowak (Jeremy Irons) y tres obreros más llegan a Gran Bretaña con un visado por treinta días para realizar un trabajo clandestino en la vivienda de su jefe, también polaco, que se demorará más de lo previsto. Mientras tanto, en Polonia tiene lugar el golpe de Estado del general Jaruzelski que provoca incertidumbre en estos hombres, pero del que Novak, el único que sabe inglés, informa selectivamente, manipulando las noticias que transmiten los medios de comunicación para que sus compañeros, afiliados al sindicato Solidaridad —uno de los objetivos preferentes del golpe— no se preocupen y, sobre todo, sigan con su trabajo y entreguen la casa en el tiempo previsto al patrón polaco. En el fondo, Novak es un trabajador explotado por su jefe que, a su vez, explota a sus compañeros como el prototipo de capataz vividor que aspira a convertirse en patrón. La película tiene un tono de comedia que impide profundizar en la conducta de Novak, convertido en líder para sus compañeros a los que manipula con tal de lograr sus objetivos y que el director justifica, aunque explícitamente relaciona con la figura de los jefes en los campos de concentración nazis. En el fondo se hace una defensa de los comportamientos poco éticos, pero obligados por las circunstancias (?), desde el poder. Aparecen bien reflejados la incertidumbre y el aislamiento de los obreros que, lejos de su tierra y sus familias, son despreciados por los trabajadores ingleses y buscan el «ghetto» polaco en Londres.

La trampa de conejos

Título original: The Rabbit Trap. **Producción:** Harry Kleiner para Canon Productions (EE.UU., 1957). **Guión:** J.P. Miller. **Dirección:** Philip Leacock. **Fotografía:** Irving Glassberg. **Montaje:** Ted Kent. **Dirección artística:** Edward Carrere. **Música:** Jack Marshall. **Interpretes:** Ernest Borgnine, David Brian, Bethel Leslie, Kevin Corcoran, June Blair, Jeanette Nolan, Russell Collins, Christopher Dark, Don Rickles. **Duración:** 72 minutos.

El cineasta británico Philip Leacock (Londres, 1917) comenzó su carrera como documentalista. En varias películas ha mostrado un talante humanista y una preocupación por el mundo de la infancia, rasgos que vemos en *La trampa de conejos*, pero también en otras producciones de la época con mayor interés como *The Brave Don't Cry* (1952) y *Los secuestradores* (1953).

Eddie es un delineante que trabaja en una empresa de la construcción y en ocho años sólo ha tenido tres semanas de vacaciones. Por fin consigue disfrutar de unos días en un lugar de montaña; el primero de ellos se dedica a enseñar a su hijo Duncan —a quien él llama Nevada— a cazar conejos mediante una trampa de forma que no sufran y puedan ser liberados posteriormente. Su esposa sueña en tener otro hijo, una niña, y disfruta de la presencia continua de su marido. Sin embargo, el jefe Spellman encarga a la secretaria que localice por todos los medios a Eddie para que se reincorpore a su trabajo, pues es del todo necesario. Ella se niega y miente porque Eddie es vecino suyo y le está agradecida por haberle conseguido el empleo en la empresa, pero luego ha de decir la verdad. Eddie recibe el recado y mantiene una discusión con su esposa: mientras él sostiene que es necesario mantener una «lealtad empresarial» gracias a la cual poder ascender —ya que carece de título académico— y para ello tiene que sacrificarse en su trabajo, su esposa argumenta que la empresa no puede ser dueña de todo el tiempo de los empleados y que Eddie tiene derecho a unas vacaciones. Por fin deciden renunciar a las vacaciones y regresar a Los Angeles para que Eddie se reincorpore a su trabajo. Al llegar el hijo Duncan se percata de que han dejado puesta la trampa de conejos, de modo que si uno de ellos cae morirá de hambre. A la mañana siguiente, Eddie le pide a su jefe Spellman poder tomarse un día para resolver el tema de la trampa, pero el jefe no le escucha y hasta le humilla por llegar media hora tarde, lo que supone un 6 por ciento menos de rendimiento, justo el beneficio que él obtendría. Además, dice Spellman, no hay que hacer caso a los niños, cuyos caprichos no se pueden comparar con los problemas de la empresa.

Mientras tanto, Duncan —el hijo único de Eddie, de unos ocho años— obsesionado porque un conejo muera en la trampa, toma un autobús para llegar al lugar de vacaciones en lugar de acudir al club donde hace deporte; pero no sabe dónde tiene que ir y el conductor le devuelve a su casa. Eddie es nombrado jefe de proyectos y le aumentan el sueldo, pero al llegar a casa queda decepcionado por la escapada de su hijo y se culpabiliza. Por el contrario, su mujer cambia de actitud y celebra el ascenso en el trabajo. Al día siguiente, Eddie acude a la empresa dispuesto a que el jefe le deje el día libre para resolver con su hijo la trampa de conejos, pero Spellman se niega en redondo, le acusa de estar manipulado por su mujer y de dejarse llevar por el sentimentalismo familiar; quiere convencerle regalándole una trampa y un conejo con su collar grabado, pero Eddie está resuelto a tomarse las vacaciones que le corresponden. Spellman le amenaza con despedirle y Eddie se va con todas las consecuencias. En las últimas imágenes vemos a la familia de vacaciones, haciendo planes para tener una niña y dirigiéndose a la trampa que está vacía y con la compuerta cerrada. Eddie exclama que se encuentra sin trabajo y sin conejo.

La película es una fábula moral acerca de la necesidad del varón —en los cincuenta aún no se ha incorporado la mujer al trabajo— dedique tiempo a la familia y a los hijos en particular; y la principal dificultad para ello está en el trabajo absorbente, es decir, en los abusos de las empresas que no conceden tiempo libre y en la ambición de los trabajadores que tratan de ascender y, a falta de otros medios, han de mostrar una disponibilidad superior a la que corresponde a la propia familia. La trampa para conejos actúa como «macguffin», como motor dramático carente de interés en sí, pero que sirve como detonante de la situación. La película es una producción sencilla, de serie B, dirigida más a la clase media ascendente o a las élites de la clase trabajadora como un mensaje humanista sin mayores consecuencias. La solución del conflicto se supone que es posible gracias a que la historia se desarrolla en una época de expansión económica, en la que existe un mercado de trabajo capaz de absorber la mano de obra, pues, de otro modo, si Eddie queda como parado de larga duración difícilmente se harían realidad los sueños familiares.

Los traperos de Emaús

(«Les chiffonniers d'Emaus», Robert Darene, Francia, 1954).

La película trata de mostrar el testimonio del abbé Pierre y sus Traperos de Emaús, la organización religiosa creada por el sacerdote

francés y dedicada a proporcionar un albergue a la gente que está en la calle. Bajo un esquema argumental en el que se recoge el nacimiento de la obra del abbé Pierre, las dificultades económicas y la muerte de un compañero cuando intenta salvar a una niña, etc. la película incide en el problema de la vivienda y sus consecuencias. La gente sin casa está abocada a la marginalidad ya que sin vivienda no hay estabilidad familiar y surgen las enfermedades por falta de higiene o por desesperación (alcoholismo). En la historia de estos «traperos» se insiste en el uso de medios que la sociedad desecha (útiles del vertedero) y en la transformación de los sin-hogar en personas capaces de ser solidarias con otros como ellos.

La última cena

Título original: La última cena. **Producción:** ICAIC (Cuba, 1976). **Guión:** Tomás González y T.G.Alea. **Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea. **Fotografía:** Mario García Joya. **Montaje:** Nelson Rodríguez. **Dirección artística:** Carlos Arditti. **Música:** Leo Brouwer. **Intérpretes:** Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José A. Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Idelfonso Tamayo, Julio Hernández, Tito Junco, Andrés Cortina, Manuel Puig. **Duración:** 120 minutos.

Los sirvientes

Título original: Los sirvientes. **Producción:** ICAIC (Cuba, 1978). **Guión:** T.G.Alea y Antonio Benítez Rojo. **Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea. **Fotografía:** Mario García Joya. **Montaje:** Nelson Rodríguez. **Dirección artística:** José M. Villa. **Música:** Leo Brower. **Intérpretes:** Enrique Santisteban, Reinaldo Miravalles, Germán Pinelli, Ana Viña, Vicente Revuelta, Carlos Ruiz de la Tejera, Leonor Borrero, Juanita Caldevilla, Carlos Moctezuma, Armando Soler, Patricio Wood, Jorge Félix Ali. **Duración:** 130 minutos.

En nuestro país ha sido conocido por el éxito de *Fresa y chocolate* (1993) y, en menor medida, por *Guantánamera* (1995), codirigidas por Juan Carlos Tabío, pero Tomás Gutiérrez Alea (La Habana, 1928) es el hombre más significativo del cine cubano en el castrismo. Al hilo del derrocamiento de Batista rueda el largometraje *Historias de la revolución* (1961) y este mismo fenómeno y su anquilosamiento le sirven para *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968). *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), *La última cena* y *Los sirvientes* forman un tríptico que trata de reconstruir las tensiones sociales a lo largo de la historia cubana.

La primera, ambientada en el siglo XVIII, se basa en un episodio real. Tras la Revolución Francesa los ilustrados han tomado el poder en Santo Domingo; temerosos de que ese impulso libertador lle-



La última cena

gue a Cuba, los terratenientes adoptan con sus esclavos negros una actitud represiva. El conde de la Casa Bayona, un propietario de grandes plantaciones de azúcar, hombre amanerado y muy católico, se siente culpable por la brutalidad de su capataz, que ha cortado una oreja a Sebastián, un esclavo que ha intentado huir y ha sido capturado. Como respuesta, el conde invita a cenar a doce esclavos un Jueves Santo, movido por un espíritu caritativo; les lava los pies y viven una noche de fraternidad, aunque el conde trata de convencerles de que deben aceptar el dolor con resignación, pues es voluntad de Dios. Al día siguiente, persuadidos por el gesto del aristócrata y dado que se celebra el descanso pascual, los esclavos se niegan a trabajar, pero el capataz les obliga; ante la resistencia que ofrecen, el conde se quita la máscara —la peluca— y reprime brutalmente la rebelión, aniquilando once esclavos, cuyas cabezas expone en el lugar escogido para levantar una iglesia. Pero Sebastián, que sabía de las intenciones del aristócrata, consigue escapar y huye libre y esperanzado a través de la selva. El cuerpo central de la película es la cena, donde aparece la singularidad de los esclavos y sus esperanzas de liberación. La película es una parábola acerca del uso de la religión como ideología al servicio de una situación social de opresión. Como explica el director, «Todas las ideologías religiosas y políticas representan valores morales, éticos, pero una ideología puede ser distorsionada desde el momento en que empieza a volverse contra sí misma. Es lo que ocurre en *La última cena* con la religión católica y con los principios del catolicismo (...) En todas partes hay gente que asume el comunismo como una religión. Creo que es funesto, por-

que así empiezan a distorsionar su sentido. Quizá *La última cena* contribuya a hacerlo entender». (Évora, 1994, 45).

También tiene carácter de metáfora la historia narrada en *Los supervivientes*. Una familia burguesa reacciona encerrándose ante los cambios sociales de carácter revolucionario que suceden en el país; los criados, que permanecen voluntariamente en la casa ante el caos exterior, son obligados a comportarse como esclavos, sin sueldo, para satisfacer las necesidades de la familia. Se les impide marchar, pero, al cabo de unos diez años, la situación se hace insostenible y se rebelan. La familia reacciona con violencia y provoca una masacre, exterminándolos. Inevitablemente los miembros de esta familia acomodada tienen que ponerse a trabajar y comienzan a saber lo que son las estrecheces y el hambre; esta situación les lleva progresivamente a un deterioro en sus relaciones hasta el punto de llegar a un salvajismo y a una agresividad caníbal entre ellos.

Última salida Brooklyn

Título original: Letzte Ausfahrt Brooklyn/Last exit to Brooklyn. **Producción:** Bernd Filmmakers (Alemania, 1989). **Guión:** Desmond Nakano, según la novela de Hubert Selby. **Dirección:** Uli Edel. **Fotografía:** Stefan Czapsky. **Montaje:** Peter Przygodda. **Dirección artística:** David Chapman. **Música:** Mark Knopfler. **Intérpretes:** Stephen Lang (Harry Black), Jennifer Jason Leight (Tralala), Burt Young (Big Joe), Peter Dobson (Vinnie), Jerry Orbach (Boyce), Stephen Baldwin (Sal), Alexis Arquette (Georgette), Cameron Johann (Spook). **Distribución:** Iberoamericana. **Duración:** 102 minutos.

A pesar de estar rodada en inglés con localizaciones neoyorkinas se trata de una película de producción alemana dirigida por Ulrich Edel, autor de la conocida *Yo, Cristina F.* (1981), basada en el diario de una ex-drogadicta que recrea un submundo de marginación. *Última salida Brooklyn* está basada en la novela del mismo nombre de Hubert Selby, un relato ácido y escandaloso, publicado en 1964, que llegó a ser prohibido por obscenidad en Gran Bretaña. Edel es fiel al libro, aunque dulcifica algunas de las situaciones.

La película recrea la violencia de las calles inhóspitas del barrio neoyorkino en los años cincuenta con todo un mosaico de personajes y situaciones que ponen de relieve la ley de la selva urbana, la degradación moral en un territorio perteneciente a la sociedad del progreso y el bienestar. En los muelles de Brooklyn se dan cita una amalgama formada por los huelguistas que se rebelan contra el sindicato, impiden a los camioneros esquiroleros el paso y acaban siendo brutalmente reprimidos por la policía; los marinos que van a embar-



Última salida Brooklyn

car con destino a la guerra de Corea y ahogan sus penas en alcohol; una familia obrera cuya hija soltera está embarazada; un travestí que deambula en busca de cariño y acaba intimando con un sindicalista que oculta su homosexualidad, por lo que es despedido del sindicato; Harry, el sindicalista que aprovecha la huelga que se eterniza para mejorar su posición social; una pandilla de jóvenes macarras que se apropian de bares y casas; Tralala, una prostituta despreciada que acaba siendo violada por los obreros en huelga; el joven observador del caos del barrio y enamorado sinceramente de la prostituta, etc. Los robos, los insultos, las violaciones, los engaños y cualquier modo de violencia surgen por todas partes como recuerdo continuo de la fragilidad de cualquier sueño y la imposibilidad de ser feliz en ese lugar. El resultado es una visión caótica donde toda miseria tiene su acomodo, como subraya el diseño de producción y las múltiples secuencias nocturnas de calles vacías y desoladas.

Las uvas de la ira

Título original: The grapes of wrath. **Producción:** Darryl F. Zanuck para «20th Century Fox (EE.UU., 1940). **Guión:** Nunnally Johnson, según la novela de John Steinbeck. **Dirección:** John Ford. **Fotografía:** Gregg Toland. **Montaje:** Robert Simpson. **Dirección artística:** Richard Delay y Mark-Lee Kirk. **Música:** Alfred Newmann. **Intérpretes:** Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), Charly Grapewin (Coty), Dorris Bowden (Grampa), Russell Simpson (Rosa de Sharon), O.Z. Whitehead (Pa Joad), John Qualen (Al), Eddie Quillan (Connie). **Duración:** 129 minutos.

Resulta curioso que sea una película de los años 40 la que mejor pueda ilustrarnos sobre el paro y la emigración en busca de trabajo. En el cine español de los últimos años no se ha hecho ningún filme sobre el paro. *Las uvas de la ira* —título que procede del sueño del abuelo por comer las hermosas uvas de California— al igual que *Qué verde era mi valle** se inscribe en el cine social americano que, en los años treinta, tomó nota de la crisis económica. Otro relato de John Steinbeck, ambientado en la misma época, ha sido llevado al cine *De ratones y hombres**.

En los años 30 la depresión económica provoca un paro alarmante. Tom Joad sale de la cárcel en libertad provisional y regresa a su tierra en Oklahoma, llamada «Taza de polvo» por la escasez de lluvia y la miseria que hay. Su familia acaba de ser desahuciada y se dispone a emigrar a California por un anuncio en el que piden braceros para recoger fruta. Con la esperanza de sobrevivir al hambre, inician la marcha en un viejo camión. A lo largo del camino son compadecidos por las gentes, además de advertidos sobre el engaño de los anuncios, pues no hay trabajo. Llegan a California y les impiden acercarse a la ciudad, siendo reclusos en un campamento de donde han de huir. Acuciados por la necesidad, los Joad aceptan trabajar en un rancho cercado por huelguistas, pero también han de abandonar. Tom Joad deja a su familia cuando, por fin, parece que van a encontrar un trabajo que les dé de comer.

El gran drama que expone la novela de Steinbeck, que John Ford ha llevado al cine con su proverbial capacidad para la narración, es el paro. La tierra siempre aparece en el cine social como materia prima para el trabajo y la supervivencia. Poseer una tierra fértil es el sueño de los trabajadores agrícolas y ya desde el comienzo se hace la secular reivindicación de la tierra para el que la trabaja; sin esa tierra no hay posibilidades y se desmembra la familia. Esa vinculación entre trabajo, tierra y familia hace que el abuelo se niegue a abandonar la tierra donde ha crecido y trabajado y muera al poco tiempo de hacerlo.

Precisamente una de las preocupaciones expresada por la madre Joad a lo largo de la historia es su temor a que la familia se disgregue sin el vínculo de una casa en una tierra que dé de comer a todos. Esta madre, auténtico sostén de los suyos, ha entendido la muerte de los abuelos, desposeídos de la tierra, en el largo camino, como una premonición de la destrucción de la familia. Por ello advierte a su hijo Tom y se lamenta de que el marido ha perdido la cabeza, su nieto va a nacer sin padre, otro hijo piensa en irse y el mismo Tom ha de huir. En el plano final de la película, se hace un llamamiento a sacar fuerzas de la debilidad y a permanecer unidos por encima de cualquier contingencia y exclama como optimismo «No pueden acabar con nosotros ni aplastarnos. Saldremos siempre adelante porque somos la gente».



Las uvas de la ira

Los opresores no aparecen identificados, son compañías anónimas o bancos: un granjero desahuciado se lamenta al comienzo de la película que ni siquiera tiene contra quién vengarse. O, como en el caso del contratista ilegal, aparecen con la policía como brazo armado para sus atropellos. Queda patente la impotencia o la dejadez del Estado frente a la situación de las masas miserables en paro. Cuan-

do van a enterrar al abuelo ilegalmente porque no tienen dinero para un entierro, Tom Joad exclama que «A veces el Gobierno se preocupa más por un hombre muerto que por uno vivo» haciendo referencia a la paradoja de que hay más interés en las leyes penales que en los derechos sociales. Esta paradoja se subraya en el momento en que Tom mismo pasó una temporada en la cárcel y, al salir, todos le reciben con la incredulidad que tienen los pobres en que el destino mejore sus vidas.

Frente a las masas de parados que deambulan por campamentos buscando su tierra prometida aparece el resto de la sociedad que asiste con incredulidad al trasiego de los pobres: «Si fueran humanos no se resignarían a ser tan miserables», dice el empleado de la gasolinera. En un momento determinado (secuencia en la cafetería donde medio les regalan un pan) hay un gesto de solidaridad, pero en otro (policía de la ciudad californiana) se desentienden de ellos.

En una situación con masas de parados se cometen todo tipo de abusos, desde no respetar el sueldo de los obreros hasta valerse de matones para provocar altercados e impedir la organización de los trabajadores. Se llama «agitadores» a quienes piden unos sueldos dignos. La pobreza y la miseria afectan no sólo a las condiciones materiales de vida, sino también a las espirituales. El predicador de la «Taza de polvo» dejó su vocación porque ya no tenía nada que decir. Se nos viene a decir que lo peor es la falta de espíritu, de talante moral, que mina la personalidad de la gente. Ello no es obstáculo para que se plantee el dilema entre trabajar para comer —y romper la huelga— o solidarizarse con los compañeros, una vez que a Tom le han explicado cómo recibe 5 centavos por caja de fruta recogida gracias a que hay huelguistas presionando, pues de otro modo le pagarán la mitad. El guión no resuelve este dilema, que daría a la película una dimensión sindical neta, más que dando un rodeo y haciendo que Tom deje el trabajo en el rancho Keene para no ser perseguido por el asesinato de un guardia.

No hay ningún encuadre rebuscado o alarde de montaje: se trata de una escritura cinematográfica limpia que todo lo confía a la transparencia de unas imágenes donde hay personajes verosímiles. *Las uvas de la ira*, es una película, en cierto modo, precursora de todo un género, las «road-movies» o películas de carretera en las que unos personajes inician un largo viaje hacia un destino incierto que transforma sus vidas. El único tema musical de la película ha sido muy famoso. El director y la actriz Jane Darwell recibieron sendos oscar de Hollywood por su trabajo.

Valparaíso, mi amor

(Aldo Francia, Chile, 1969).

Con Patricio Guzmán, Miguel Littin y Helvio Soto figura el nombre de Aldo Francia (Valparaíso, 1923) entre los autores que renovaron el cine chileno en los años setenta, al abrigo de las esperanzas del cambio político de Allende. Médico de profesión, anteriormente fue profesor universitario. Entre sus obras más logradas está *Ya no basta con rezar**. Comenzó, tras varios cortos, con *Valparaíso, mi amor*. La película, que ha sido comparada con *Rocco y sus hermanos**, centra su atención en los niños pobres y maltratados a partir de la historia de un parado que se ve obligado a robar ganado para dar de comer a sus hijos. Cuando la policía lo detiene nadie se ocupa de la familia que queda abandonada. Los niños se ven obligados a enfrentarse prematuramente a la vida y el resultado es que uno se hace delincuente, otro ladrón, un tercero muere y la cuarta se prostituye. Basada en un hecho real mucho más trágico que el plasmado en la pantalla, es un alegato contra la injusticia (social) que supone la aplicación legalista de la justicia (penal).

La venganza

Título original: La venganza. **Producción:** Manuel J. Goyanes y Vides para Suevia Films-Cesáreo González (España, 1957). **Guión y dirección:** Juan Antonio Bardem. **Fotografía:** Mario Pacheco. **Montaje:** Margarita Ochoa. **Dirección artística:** Enrique Alarcón. **Música:** Isidro B. Maiztegui. **Interpretes:** Carmen Sevilla (Andrea), Jorge Mistral (Juan), Raf Vallone (Luis el Torcido), José María Prada (Santiago, el viejo), Manuel Aleixandre (Pablo, el Tinorio), Manuel Peiró (Maxi, el chico), Fernando Rey (Forastero), Arnaldo Foà (Bermejo), Louis Segnier (Merlín), Conchita Bautista (Rosa). **Duración:** 108 minutos.

El director de *El puente**, Juan Antonio Bardem, había realizado una película que constituye una propuesta de reconciliación de las dos Españas tras la guerra civil; en uno de los diálogos, un estudiante —interpretado precisamente por el propio Bardem— expone esa voluntad: «Esta tierra nuestra, lo que de ella conozco, es grande y hermosa, a ratos buena y a ratos mala, y en ella estamos todos juntos, todos somos vecinos; todos podemos ser amigos. Y por eso nadie puede sembrar cizaña y llamar a unos buenos y a otros malos, porque de todo hay y mezclado. Se me antoja que todos formamos una cuadrilla, cada uno con sus cosas por dentro pero todos juntos, a la par,

todos segando la misma mies» (tomado de *Film Ideal*, nº 14, diciembre 1957, pág. 20).

Juan Díaz sale de la cárcel tras una larga condena y jura matar a Luis el Torcido, a quien cree culpable de sus desgracias. Los dos enemigos junto a Andrea, la hermana de Juan, forman una cuadrilla que trabaja segando las mieses. Al final, Andrea y Luis se enamoran y éste es perdonado por Juan. El director utiliza el símbolo de la historia de los segadores que recorren Castilla en busca de trabajo para proponer la reconciliación. Al margen de esta lectura política, *La venganza* —que inicialmente se iba a llamar «Los segadores», pero el título fue prohibido para que no se confundiera con el himno catalán— tiene interés al mostrar la vida de los trabajadores del campo castellano (la dureza de la recogida, el esfuerzo físico...) y de otras gentes de los pueblos, una huelga de los segadores, el hecho del paro provocado por la creciente mecanización de las tareas agrícolas y la solidaridad entre los braceros... todo ello situado en los años 30 para evitar precisamente la censura política. Gran parte de los segadores son emigrantes temporales, venidos de regiones limítrofes, y entre ellos hay diferencias de clase, pues junto a las grandes cuadrillas están las pequeñas, formadas por los más pobres, que trabajan lo despreciado por las primeras. En la historia se subraya la solidaridad entre los segadores frente a cualquier tentativa de desunirlos o provocarles, incrementada en el hecho de buscar trabajo y en la propia dureza del mismo.

En su pretensión por ser una película sobre la reconciliación nacional *La venganza* es un ejemplo del «Bardem víctima del franquismo y del realismo socialista». (Egido, 1983, 74) ya que la narración queda empobrecida en la transposición de los signos políticos a los argumentales. No obstante, el proyecto inicial, de dos horas cuarenta y cinco minutos, quedó recortado por imposiciones de la distribuidora Metro Godwynn Mayer hasta sólo una hora cuarenta y ocho minutos (F. Heredero, 1993, 343; Egido, 1983, 43); a lo que hay que añadir las mutilaciones de la censura como pormenoriza Egido (op. cit., págs. 31-52). Todo ello hace que la película estrenada esté bastante lejos de las pretensiones del director y el resultado final se resienta desde el punto de vista artístico. Recibió el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1958.

La verdad sobre el caso Savolta

Título original: La verdad sobre el caso Savolta. **Producción:** Andrés Vicente Gómez (España-Francia-Italia, 1978). **Guión:** A. Drove y Antonio Larreta, según la novela de Eduardo Mendoza. **Dirección:** Antonio Drove. **Fotografía:** Gilberto Azebedo. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Dirección artística:** Luis Argüello. **Música:** Egisto Macchi. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (Domingo de Soto, «Pajarito»), Charles Denner (Lepprince), Ovidi Montllor (Miranda), Omero Antonutti (Savolta), Stefania Sandrelli (Teresa), Ettore Manni. Alfredo Pea, Pau Garaball, Florencio Calpe, Rogelio Ibáñez, Alfred Lucchetti. **Distribución:** Cinema 3 y Cineteca. **Duración:** 116 minutos.

Antonio Drove (Madrid, 1942) trabajó como guionista y realizó algunos medimetrajes antes de abordar proyectos de mayor envergadura. En los años setenta dirigió algunas comedias de encargo, pero sus mejores películas son dos adaptaciones literarias: *La verdad sobre el caso Savolta*, basada en la novela de Eduardo Mendoza y *El túnel* (1987), magnífica puesta en imágenes del inquietante relato de Ernesto Sábato.

La Barcelona del cambio de siglo con la nueva clase obrera que surge con la industrialización, el catalanismo político que trata de conseguir su cuota de poder, el telón de fondo de la guerra de Marruecos, etc. había sido plasmada en imágenes en *La ciudad quemada* (Antoni Ribas, 1976). La novela de Eduardo Mendoza se sitúa en esa misma época de la historia catalana y tiene como cuestión central la política criminal del empresariado con los sindicatos de base, el tristemente célebre «pistolero». La película parte del asesinato de un trabajador anarcosindicalista de la fábrica de armas Savolta que los patronos achacan a un ajuste de cuentas entre grupos extremistas. Los obreros protestan, pero carecen de pruebas que inculpen a los propietarios. Se está gestando una huelga para pedir reducción de jornada laboral, seguridad social y aumento de salarios. Los trabajadores saben que la empresa acaba de conseguir un contrato para suministrar armas al gobierno francés —urgido por la Primera Guerra Mundial— por lo que una huelga tendría más posibilidades de éxito. Pero esos mismos trabajadores son conscientes de que la guerra la pierden tanto los soldados como los obreros, saliendo ganando el capital: «Y pensar que nosotros fabricamos las armas con las que se matan nuestros compañeros...», se lamenta un sindicalista.

El periodista ácrata Domingo «Pajarito» de Soto viene denunciando en un periódico los crímenes de la empresa Savolta contra los trabajadores. Lepprince, socio y futuro yerno de Savolta, trata de acallar a Pajarito con engaños, amenazas veladas y ofreciéndole di-

nero. Pero el periodista sigue investigando y obtiene unos documentos en los que se demuestran importantes irregularidades en Manufacturas Savolta (fabricación clandestina de armas, fraude fiscal y exportación ilegal al imperio austro-húngaro) que el propio Savolta ignora, porque sus socios le tienen al margen. Con esos documentos, Pajarito plantea a la empresa un chantaje: o accede a las reivindicaciones obreras o los hace públicos. Lepprince organiza una respuesta agresiva: mata a los compañeros anarquistas reunidos con Pajarito, pero a éste le deja libre; y asesina al propio Savolta, en un crimen atribuido a los sindicalistas. El gobierno, presionado por la patronal, toma represalias contra el movimiento obrero, encarcelando a sus líderes y acusando falsamente y fusilando a cuatro sindicalistas como asesinos de Savolta. Lepprince consigue los documentos comprometidos y acaba matando a Pajarito. Posteriormente se prepara para organizar sindicatos libres o amarillos y una fuerza política con los que combatir el movimiento obrero, que tiene más fuerza en la situación de crisis que se avecina al comenzar la década de los veinte.



La verdad sobre el caso Savolta

La película termina con unos datos que sitúan la narración en el contexto histórico: con la huelga general de 1919 cobra una fuerza extraordinaria el pistolero y los sindicatos amarillos; en 1920

el sindicato ácrata CNT fue prohibido por Martínez Anido, gobernador de Barcelona; entre 1914 y 1921 fueron asesinados 523 obreros y cuarenta patronos. Al final un cartel con una frase de Proudhon advierte sobre la ineficacia y el carácter contraproducente del crimen político. *La verdad sobre el caso Savolta* es una película estimable, con fuerza en las imágenes y con un guión que dosifica bien la acción; sin embargo, sobre todo en el desarrollo final, hay un decantamiento hacia el cine de género —casi una intriga propia del cine de gánsters— que distrae al espectador del relato histórico. Tampoco acompaña mucho la música, muy poco afortunada. Merece la pena destacar el personaje de Miranda, un trabajador al servicio de Lepprince que se hace amigo de Pajarito y sabe que la razón asiste a los obreros, pero que se mantiene fiel a quien le da de comer y acaba siendo el lugarteniente del empresario dedicado a pagar a los pistoleros y revientahuelgas.

El verdugo

Título original: El verdugo. **Producción:** Nazario Belmar para Naga Films-Zebra Films (España-Italia, 1963). **Guión:** Luis G. Berlanga, Rafael Azcona y Ennio Flaiano. **Dirección:** Luis García Berlanga. **Fotografía:** Tonino delli Colli. **Música:** Miguel Asins Arbó. **Intérpretes:** Nino Manfredi, Emma Penella, José Isbert. **Duración:** 95 minutos.



El verdugo

Considerada una de las mejores películas de toda la historia del cine español —y de Berlanga, que comenzó con *Esa pareja feliz**— su interés para aparecer aquí no está en el humor negro y los valores que aparecen en las vicisitudes del pobre verdugo (Nino Manfredi)

que hereda la profesión de su suegro don Anselmo (José Isbert), sino del punto de partida. José Luis es un empleado de pompas fúnebres que tiene la ilusión de emigrar a Alemania para trabajar como mecánico, pero que se encuentra solo, sin pareja, porque el estigma de su profesión le aleja a hipotéticas acompañantes. Lo mismo le sucede a Carmen (Emma Penella), la hija de don Anselmo. Una vez que se casan, este hombre se convierte en verdugo —a su pesar y sufriendo tanto como el reo— para poder optar a un piso de protección oficial. Además de la cuestión de la pena de muerte, la película muestra la lucha de un hombre contra las exigencias de la sociedad y contra su propio destino, obligado a trabajar en algo que odia.

El viaje a la felicidad de la madre Krauser.

(Véase *El infierno de los pobres*)

Viaje a la felicidad de mamá Küster

Título original: Mutter Küsters Fahrt zum Himmel. **Producción:** Tango Films (Alemania, 1975). **Guión:** R.W. Fassbinder y Kurt Raab. **Dirección:** Reinert W. Fassbinder. **Fotografía:** Michael Ballhaus. **Montaje:** Thea Eymész. **Dirección artística:** Kurt Raab. **Música:** Peer Raben. **Intérpretes:** Brigitta Mira (mamá Küster), Ingrid Caven (Corinna), Margit Carstensen (sra. Tillman), Karlheinz Böhm (sr. Tillmann), Irm Hermann (Elena), Gottfried John (Niemeyer), Armin Meyer (Ernst), Kurt Raab, Peter Kern, Peter Chatel, Vitus Zepplak. **Duración:** 120 minutos.

Reiner Werner Fassbinder (1945-1982) es un cineasta que ha trabajado también como director teatral. En sus películas hay una crítica cruda a las formas burguesas y a problemas sociales (inmigración, antisemitismo, sensacionalismo de la prensa, alienación de la mujer, etc.) de la Alemania de los años setenta. Asimismo hizo un repaso a la historia inmediata de su país en *Lili Marlen* (1980) y, sobre todo, en la serie para televisión, *Berlin Alexanderplatz* (1980). Destacan *Todos nos llamamos Alí**, *El matrimonio de Maria Braun* (1979) y *La ansiedad de Verónica Voss* (1982).

El título hace referencia a la película de Jutzi conocida como *El infierno de los pobres/El viaje a la felicidad de la madre Krause** —como también hizo una nueva versión de otra película de Jutzi, *Berlin Alexanderplatz*— y hay bastantes puntos en común entre las dos historias. En este caso, Fassbinder hace una crítica mordaz de la sociedad de consumo actual y del partido comunista que ha traicionado los ideales revolucionarios del pueblo. Una mujer queda viuda cuando su marido se suicida tras asesinar a un empresario de la fá-



Viaje a la felicidad de mamá Küster

brica donde se han producido unos despidos. El hijo deja a su madre para quitarse el estigma de un padre criminal y la hija se aprovecha de la publicidad que adquiere el caso en la prensa sensacionalista para su interés profesional. La viuda se refugia en un matrimonio amigo que milita en el partido comunista y ella misma se afilia, pero se siente manipulada de nuevo porque tratan de convertir en reivindicación político-sindical lo que ha sido fruto de la locura. Como se acercan las elecciones, el partido usa como gancho a mamá Küster. Desencatada, acude a un grupo de jóvenes anarquistas y con ellos ocupa el semanario sensacionalista que ha difamado a su difundo marido. Toman como rehenes a los redactores para exigir la libertad de los presos políticos, pero mueren en un tiroteo con la policía. La película es una desesperanzada crítica de manipulación de la prensa, los partidos de izquierda, la explotación obrera y de una sociedad donde el individuo tiene pocas oportunidades para sobrevivir con dignidad y autenticidad.

Los viajes de Sullivan

Título original: Sullivan's Travels. **Producción:** Paul Jones para Paramount Pictures (EE.UU., 1941). **Guión y dirección:** Preston Sturges. **Fotografía:** John F. Seitz. **Montaje:** Stuart Gilmore. **Dirección artística:** Hans Dreier y A. Earl Hedrick. **Música:** Sigmund Krumgold. **Intérpretes:** Joel McCrea (John L. Sullivan), Veronica Lake (la chica), Robert Warwick (Sr. Le Brand), William Demarest (Sr. Jones), Franklin Pangborn (Sr. Casalsis), Porter Hall (Sr. Hadrian). **Duración:** 91 minutos.

El guionista y posteriormente director de una docena de hermosas películas, Preston Sturges (1898-1959), pasa por ser uno de los maestros de la comedia clásica que se desarrolló en Estados Unidos en los años treinta y cuarenta. En sólo dos años, 1941 y 1942, filma *Las tres noches de Eva*, *Los viajes de Sullivan*, *Un marido rico*, *El milagro de Morgan Creek* y *Salve, héroe victorioso*, todas ellas muestras de su sabiduría para construir personajes y situaciones con valor para permanecer en la memoria de los aficionados al cine.

Tal vez sea *Los viajes de Sullivan* la obra más completa; se trata de una película del género «cine dentro del cine» que el propio director ve como «un filme difícil de encasillar. Es una comedia, aunque amarga y dramática en alguna de sus partes. Es una sátira sobre la manera de pensar de Hollywood, y al mismo tiempo, su apología. Y básicamente, es una película de mensaje cuyo mensaje es que no necesitamos más mensajes», (en *Dirigido*, nº 181, junio 1990, pág. 71). El argumento es que un director de cine, John L. Sullivan, dedicado hasta entonces a rodar comedias intrascendentes, se propone dar un giro a su carrera y rodar «Hermano, ¿dónde estás?», una película que refleje el paro y la miseria en que viven mucha gente en la América de la depresión de los años treinta («los vagabundos, los parados, la explotación y la gente que come del cubo de la basura»). Los productores le recriminan que no puede llevar a cabo eficazmente el proyecto si no conoce la vida real de los vagabundos. Pero Sullivan está empeñado y para ello se disfraza de uno de ellos y se echa a la calle, aunque le sigue un autocar del estudio con todas las comodidades y unos periodistas que van a recoger su viaje al mundo de la pobreza. Pasa por diversas vicisitudes, trabaja de hombre-anuncio, visita los poblados de chabolas y come y duerme en albergues de beneficencia; se enamora de una chica en paro que sueña con ser actriz y que le acompañará en el viaje a la miseria. Cuando aparentemente ha concluido ese viaje, Sullivan quiere pagar por la experiencia que ha tenido y reparte mil dólares en billetes de cinco entre los vagabundos. Uno de ellos le roba y le embarca en un tren, aunque luego el vagabundo es arrollado por otro. Al llegar a un lugar desconocido se baja, discute con un ferroviario, le agrede y recibe un golpe que le deja sin memoria; esto le lleva a la cárcel donde tiene que cumplir una condena de seis años de trabajos forzados. Mientras tanto, los productores de Hollywood le dan por muerto cuando aparece un cadáver calzado con una bota con su carnet de identidad y que pertenece a un mendigo que le había robado el calzado en un albergue. Sullivan recupera su identidad tras recibir malos tratos de los funcionarios en el campo de trabajo; experimenta la humillación al pedir un abogado

y es sancionado a permanecer en una celda de castigo por leer un periódico que informa de su muerte. En un día de fiesta, un pastor negro y su comunidad invitan a los presos al cine en la parroquia. Sullivan se contagia de las risas de sus compañeros al ver los dibujos animados de Pluto y Micky Mouse. Al final logra salir en libertad diciendo que conoce a quien ha matado al director del cine John Sullivan, pero ya no le interesa hacer la película sobre la pobreza y la marginación de los vagabundos, sino una comedia porque ha aprendido que los presos tenían momentos de felicidad cuando reían con los dibujos animados.



Los viajes de Sullivan

Sturges, un hombre proveniente de una familia adinerada, parece apostar por la búsqueda de la felicidad inmediata a través de la risa. El tema de *Los viajes de Sullivan* ha sido muy discutido en el arte en general y en el cine en particular: ¿hasta qué punto un relato ha de servir para poner de relieve los aspectos más lacerantes de la realidad? ¿no es mejor huir de las miserias del presente y buscar la fe-

licidad en la «alienación» del humor o de la fantasía?. Esta cuestión aparece repetidamente a lo largo de toda la película y la pretensión de Sullivan de adquirir experiencia de la vida de los vagabundos es juzgada con dureza por su mayordomo, quien cree que para estudiar la pobreza ni siquiera hay que acercarse a ella, porque es como una plaga. De hecho, la experiencia de Sullivan es más bien decepcionante en la primera parte. Así, no habla con los vagabundos y uno de ellos le rechaza tildándole de aficionado —es decir, mostrando su impos-tura— cuando se sube a un tren. Tiene una somera experiencia del hambre y la necesidad, pero en ningún momento asume la condición de pobre ni entra a formar parte del mundo de los desheredados. Sólo en el episodio de la cárcel, cuando el experimento ha terminado, es dado por muerto y pierde su identidad va a saber de la injusticia y las vejaciones —mucho más que del hambre— que pueden sufrir las personas sumidas en el anonimato. El es consciente de que un director de Hollywood nunca hubiera sido condenado por agredir a un ferroviario. Es decir, que la experiencia resulta significativa no cuando se prepara como simulacro, sino cuando, por un equívoco, se transforma en realidad vivida.

Sin embargo, cuando Sturges opta por la comedia frente a la realidad de la miseria está pensando en un cine destinado a esas personas que, paradójicamente, no irán al cine. No piensa en el conjunto de la sociedad ni en la capacidad de sensibilización del séptimo arte. En este sentido la renuncia a un cine social es renuncia a cualquier capacidad transformadora de la realidad, pues no se plantea —como en Chaplin— que el humor también pueda ser un mecanismo de denuncia. En el fondo, el director piensa que el arte cinematográfico, en cuanto simulación, no es capaz de provocar en el espectador experiencias vicarias. Sólo desde la realidad misma se puede tener un conocimiento directo.

¡Victoria!

Título original: Victòria. **Producción:** Jaume Behar y Ferrán Repiso para Tabaré Films (España, 1983). **Guión:** A. Ribas y Miquel Sanz. **Dirección:** Antoni Ribas. **Fotografía:** Andrés Berenguer. **Dirección artística:** Jordi Berenguer. **Música:** Manuel Valls i Gorina. **Intérpretes:** Helmut Berger, Xabier Elorriaga, Norma Duval, Craig Hill, Pau Garsaball, Carme Elias, Eva Cobo, Teresa Gimpera, Francisco Rabal, Alfred Luchetti, José Maria Angelat. **Distribución:** Pro-cines. **Duración total:** 385 minutos.

Antoni Ribas (Barcelona, 1935) había comenzado en la dirección cinematográfica con la adaptación de la obra teatral *Las salvajes*

de *Puente San Gil* (1967), pero su mayor éxito ha sido el documental *La ciutat cremada* (1976), una obra emblemática realizada en la transición política que venía a escribir sin censuras la historia del primer tercio de siglo de Cataluña. Con esta misma pretensión rueda ¡Victoria! que trata de ser un fresco monumental en forma de trilogía con los títulos «La gran aventura de un pueblo», «El desbarajuste del 17» y «La razón y el arrebató». De la magnitud del proyecto da idea el hecho de que se emplearon nueve meses para rodar cien horas de las que al final han quedado casi siete.

La película sitúa la acción en el momento de convulsión revolucionaria de 1917, en el que intervienen como protagonistas cuatro sectores representativos de la lucha social: la burguesía industrial que aprovecha la situación de la guerra europea, los anarcosindicalistas de la CNT, los militares que tratan de reconducir los procesos políticos y los nacionalistas que aprovechan el momento para hacer realidad una república catalana. De cada sector se proporciona al espectador un conocimiento sobre el ambiente en que vive y los deseos que animan su intervención social. El ambiente refinado de la burguesía nacionalista se opone a los barrios del lumpen barcelonés donde está arraigado el anarcosindicalismo. El resultado ha sido fuertemente contestado por la crítica, que considera que el director fracasa a la hora de amalgamar elementos dispersos y en la dirección de actores.

La vida por delante

Título original: La vida por delante. **Producción:** José María Rodríguez para Estela Films (España, 1958). **Guión:** F. Fernán-Gómez y Manuel Pilares. **Dirección:** Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía:** Ricardo Torres. **Montaje:** Rosa Salgado. **Dirección artística:** Eduardo Torre de la Fuente. **Música:** Rafael de Andrés. **Intérpretes:** F. Fernán-Gómez (Antonio), Analía Gadé (Josefina), José Isbert (señor tartamudo), Manuel Aleixandre (Manolo), Félix de Pomés y Carmen López Lagar (padres de Josefina), Manuel de Juan y Carola Fernán Gómez (padre de Antonio), Rafaela Aparicio (criada), Pilar Casanova (alumna), Rafael Bardem y Julio Sanjuán (jefes). **Duración:** 89 minutos.

Aunque es más conocido como actor (de teatro, cine y televisión), como autor de comedias y hasta como articulista y novelista que como director cinematográfico, Fernando Fernán-Gómez (Lima, 1921) tiene en su haber más de una veintena de películas en calidad de tal; de ellas hay que destacar, además de *La vida por delante*, el esperpento titulado *El extraño viaje* (1964) *Mi hija Hildegard* (1977) y *El viaje a ninguna parte* (1986). *Mi hija Hildegard* fue un gran éxito, se basa en la vida de Hildegard Rodríguez (1914-1933), una joven educada rigidamente por su madre soltera para hacer de ella el prototipo

de mujer liberada; militó en sindicatos y organizaciones de izquierda y escribió textos feministas. Fue asesinada por su madre a raíz de plantearle el abandono de la casa familiar. El director se basó en la novela «Aurora de sangre» de Eduardo Guzmán.

El interés para nosotros de *La vida por delante* está en su capacidad para describir, bajo el humor satírico, la sociedad de los cincuenta desde jóvenes que aspiran a permanecer en la clase media en un momento y en un país donde el sueño del desarrollismo está por realizarse. Como señala Ramón Freixas (1982, 45), la película muestra «la otra cara de la moneda, la negada, la excluida, pero existente y más real que la oficializada. Los problemas para encontrar trabajo, el subempleo, el pluriempleo, la consecución de una vivienda, la necesidad de vivir/convivir en la casa paterna ya casados, la dificultad de las relaciones personales, la grisácea mediocridad reinante, la burla a la vacuidad y vaciedad de los falsos oropeles de una vida fácil...» El matrimonio formado por Antonio (Fernán-Gómez), abogado en paro, y Josefina (Analía Gadé), una psicoanalista, deciden casarse. Con dificultades logran una vivienda no demasiado cómoda, sin intimidad. Él está en paro y sobrevive con trabajos ajenos a su profesión: vendedor de coches o aspiradoras, de dibujante de historietas, presentador de cabaret, extra de cine o como profesor en un colegio de chicas. Como Josefina es la que gana el dinero, él ha de dedicarse a las tareas de la casa. El punto culminante de la historia se sitúa cuando el marido ha de defender a su mujer en un pleito por un accidente de tráfico y lo pierden. La ilusión por la llegada de un niño vuelve a unirles.

La vida por delante combina un tono realista y reflexivo (el punto de vista es el de Antonio y en varios momentos mira a la cámara contando la historia de su vida) con elementos de ironía y humor que hacen que la película se adscriba convencionalmente al género de comedia. En el fondo, hay una visión amarga sobre un matrimonio de clase media bastante incapaz de lograr un trabajo estable, lo que les condiciona totalmente su vida. El director entiende que el neorrealismo de su película está «muy tamizado por el paso de los años. El ángulo de humor con el que se contemplan las cosas en *La vida por delante* es más acusado. Es también mucho más satírica e irónica. Hay una menor servidumbre del realismo fotográfico que surgió como secuela del neorrealismo italiano», (en Hidalgo, 1981, 20). La continuación, hecha por encargo, se hizo al año siguiente y llevó por título *La vida alrededor*. Se trataba de contar el transcurrir de la pareja, pero sin un argumento que vertebrase los avatares de los protagonistas; por ello fue juzgada severamente por la crítica.

Vidas secas

Título original: Vidas secas. **Producción:** Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto y Danilo Trelles (Brasil, 1963). **Guión:** N.P.dos Santos, basado en la novela de Graciliano Ramos. **Dirección:** Nelson Pereira dos Santos. **Fotografía:** Luiz Carlos Barreto y José Roza. **Montaje:** Rafael Justo. **Dirección artística:** Raimundo Higinio. **Intérpretes:** Atila Jório (Fabiano), María Ribeiro (Vitoria, su mujer), Orlando Macedo (hacendado), Jofre Soares (policía), los niños Gilvan y Genivaldo y la perra Baleia. **Duración:** 110 minutos.

Considerado el iniciador del «cinema novo», Nelson Pereira dos Santos (Sao Paulo, 1928) había comenzado su carrera como director con *Río, 40 graus* (1954) y *Río, zona Norte* (1957) bajo la estética del neorrealismo y desde el compromiso con las injusticias de su país; por ello, su primera película fue prohibida por la censura. Posteriormente su cine evoluciona hacia un lenguaje más descriptivo al mismo tiempo que más crítico, etapa en la que se sitúa *Vidas secas*. Al filo de los años setenta su voluntad pedagógica y de investigación le lleva a un cine que combina la vanguardia con la integración de elementos de la imaginería popular.

Vidas secas —presentada en el Festival de Cannes al mismo tiempo que *Dios y el diablo en la tierra del sol**, otra película emblemática de la cinematografía brasileña, cuyo montaje es obra de Pereira dos Santos— hace una descripción de la vida de los campesinos en el noroeste brasileño, subrayando su emigración constante por el hambre y la miseria, provocados por la sequía. Se basa en la novela de G. Ramos, titulada, muy significativamente, «El paraíso está aún lejos». Fabiano y su familia, en ese camino itinerante, llegan a una hacienda abandonada y comienzan las lluvias. Al regresar los dueños tratan de echarlos, pero luego contratan a Fabiano como vaquero. Llegado el día de paga, el patrón no le da el salario convenido. Contrariado, el campesino trata de divertirse en las fiestas del pueblo; pierde en el juego y el contrincante (un policía) le arresta por no querer continuar jugando. Tiempo después, Fabiano se encuentra con ese policía; quisiera matarlo, pero le deja marchar. La familia abandona el lugar con una nueva sequía.

Ambientada en los años cuarenta, cuenta el tesón de esa familia para sobrevivir frente a la opresión del poder caprichoso de los hacendados apoyados por la policía y el ánimo que tienen para comenzar siempre de nuevo, a pesar de tantas desgracias y sufrimientos. La narración posee fuerza épica dentro de una estructura deliberadamente sencilla, didáctica. De acuerdo con los postulados de la pri-

mera etapa del «cinema novo», la violencia, la injusticia y el hambre son presentados de forma directa, documental, confiando en la fuerza de las imágenes más que de las palabras, en las que el relato es muy parco. Efectivamente, sobran las explicaciones o los diálogos cuando la imagen lo dice todo o cuando los personajes, apesadumbrados por una realidad sangrante, tienen bien poco que decirse. Pero esa voluntad de mostrar la realidad no resta fuerza a la denuncia social, sino que por el contrario la hace más viva y verosímil, desprovista de todo discurso ideológico que se sobreponga a la exposición de los hechos. Dentro de la realización hay que destacar el montaje, que renuncia a toda artificiosidad, y la fotografía, en un blanco y negro muy contrastado.

La vie est à nous

Título original: La vie est à nous. **Producción:** Partido Comunista Francés (Francia, 1936). **Guión y dirección:** Jean Renoir, Jacques Becker, Jean-Paul Le Chanois, Pierre Unik, André Zwoboda, Henri Cartier-Bresson, Jacques B. Brunius. **Fotografía:** Alain Dourianou, Claude Renoir, J. Isnard, J.S. Bougoïn. **Montaje:** Marguerite Houle-Renoir. **Dirección artística:** Macel Teyssère. **Música:** La Internacional y otras canciones del Frente Popular. **Intérpretes:** Jean Dasté, Jacques Brunius, Max Dalban, Madeleine Sologne, Charles Blavette, Roger Blin, Jean Renoir, Gaston Modot, Léon Larive, Julien Bertheau, Nadia Sibirskaia, Marcel Duhamel, O'Brady, Guy Favières, Jacques Becker, Jean-Paul Le Chanois. **Duración:** 66 minutos.

Película dirigida para apoyar al partido comunista en las elecciones, del que Renoir era «compañero de viaje», no resulta del todo ortodoxa respecto a la política propuesta por el partido, particularmente en lo que se refiere al tratamiento del papel de la mujer y las relaciones sexuales. Se trata de un filmé de montaje que fue realizado colectivamente y logró producirse gracias a una colecta popular, aunque el director de *El hombre del sur** figura como principal autor. Entre las secuencias más significativas están las siguientes: un profesor hace un curso sobre la riqueza en Francia mientras en la calle la gente comprueba la pobreza de sus vidas y la confronta con los recursos del país; el presidente de una empresa siderúrgica expone en el consejo de administración la necesidad de reducir salarios y despedir obreros mientras en la calle las masas desfilan pidiendo «pan y trabajo»; imágenes intercaladas denuncian la ascensión del fascismo; alentados por los comunistas, los obreros de una fábrica logran el reingreso de un viejo trabajador que había sido despedido; en una granja se subastan las herramientas y los animales de un campesino que no ha podido pagar el arrendamiento, mientras su nieto, ayuda-

do por los camaradas, logra intimidar a los que puján y obtiene los bienes a bajo precio. Un joven diplomado no encuentra quien le contrate, se pone a lavar coches en un garaje y rechaza las proposiciones de un fascista que le trata de reclutar; muerto de hambre llega tarde a la «sopa popular», se desvanece y recobra el conocimiento en una sala donde la coral del partido entona una canción. Le acogen calurosamente y la alegría del ambiente proporcionan nuevos ánimos al joven parado. La película se completa con algunos discursos de líderes del partido que señalan las estrategias de lucha.

En sus memorias, el director francés cuenta la experiencia del siguiente modo: «El rodaje de *La vie est à nous* me puso en contacto con personas que tenían un amor sincero a la clase obrera. Veía en su acceso al poder el antídoto posible a nuestro egoísmo destructor (...) El verdadero proletariado [en la actualidad] se encuentra en los países subdesarrollados. El peón brasileño es proletario, el obrero de la General Motors ya no lo es». (Renoir, 1993, 120). La crítica ha valorado, al cabo del tiempo, esta película en lo que tiene apuesta por la alegría de vivir y de encarar el futuro con optimismo, casi como un sueño infantil (*Cahiers du cinéma*, nº 482, julio-agosto, 1994, págs. 61-62).

Lo viejo y lo nuevo. (Véase *La línea general*).

Vientres helados. (Véase *Kuhle Wampe*).

¡Viva la libertad!

Título original: A nous la liberté. **Producción:** Frank Clifford para Filmsonor (Francia, 1931). **Guión y dirección:** René Clair. **Fotografía:** Georges Perinal. **Montaje:** René Le Hénaff. **Dirección artística:** Lazare Meerson. **Música:** Georges Lauric. **Intérpretes:** Henri Marchand, Raymond Cordy, Rolla France, Parol Olivier, Jacques Shelly, André Michaud, Germaine Aurrey, Léon Lorin, William Burke, Vicent Hyspa. **Duración:** 84 minutos.

René Clair (1898-1981) es el director de comedia más representativo del cine europeo del primer tercio de siglo. En sus películas mezcla con encanto la fantasía y la realidad. Con la llegada del sonoro, su cine se vuelve más creativo y se sitúa en la sátira social con obras como *El millón* (1931), *Catorce de julio* (1932) y *El último millonario* (1934).

En esta línea está *¡Viva la libertad!*, una sátira alegre y anarquizante sobre la felicidad de vivir sin problemas que echa por tierra el presupuesto de explotación burguesa de que el trabajo libera y que

se considera un anticipo de *Tiempos modernos** en cuanto es, también, una sátira de la industrialización. De hecho, Chaplin fue acusado de plagio por la productora de René Clair, pero el director francés, que admiraba al creador de Charlot, se negó a formar parte de la acusación. La película cuenta la historia de dos presos que tratan de huir y, cuando son sorprendidos, uno de ellos, Emile, sacrifica su libertad facilitando al otro la fuga. Emile se convierte en un empresario que triunfa fabricando fonógrafos y se hace millonario. Crea fábricas en las que el proceso de trabajo en cadena no es nada distinto al que él mismo tenía en la cárcel, con capataces guardianes que vigilan a los obreros y les someten a un régimen militarista. El amigo preso consigue la libertad y se enamora de una chica empleada en la fábrica de Emile. Su interés no está en trabajar, sino en lograr su amor, para lo que se vale de su complicidad con el dueño de la empresa. Sin embargo, unos mafiosos que conocen el pasado de presidiario de Emile —instalado ahora en la alta sociedad— le hacen chantaje y, al final, consiguen que abandone sus propiedades. Sólo le quedará la amistad de su antiguo compañero de la cárcel, con quien toma el camino como un vagabundo.



Viva la libertad

Este argumento, en clave de comedia, le sirve al director para un análisis de la problemática laboral y el trabajo en cadena de la época, aunque el espíritu de la fábula está en que «el dinero no da la

felicidad». Hay buena dosis de ironía sobre el trabajo, como en la secuencia en la que el maestro de escuela enseña a los niños que «el trabajo es la libertad» o en ese final entre crítico y utópico en el que el propietario cede la empresa totalmente automatizada a los trabajadores, quienes se dedican a pescar en el río y a vivir la vida con romerías campestres mientras las máquinas de la fábrica trabajan para ellos. Cuando se iba a estrenar en Estados Unidos René Clair envió un telegrama al distribuidor en estos términos: «Si cree que el trabajo no es la única cosa importante en la vida, no vaya a ver ¡*Viva la libertad!* En lugar de ello, mande a sus hijos a verla. Habría menos parados hoy si los moralistas no hubiesen fundado la religión del trabajo ayer». (Planeta, tomo 4, pág. 463). El amor, con toda su poesía de flores, miradas y encatamientos aparece opuesto a la alienación del trabajo, particularmente en la magnífica secuencia en que el ex-presos recorre la cadena de montaje para recuperar el pañuelo de su amada, lo que provoca el caos en la producción. El director utiliza canciones vitalistas —como la que da título a la película— en oposición a un decorado de grandes puertas metálicas y edificios de arquitectura opresiva.

Vive como quieras

Título original: You can't take it with you. **Producción:** Columbia Pictures (EE.UU., 1938). **Guión:** Robert Riskin, según la obra de George S. Kaufman y Moss Hart. **Dirección:** Frank Capra. **Fotografía:** Joseph Walker. **Montaje:** Gene Havlink. **Dirección artística:** Stephen Gooson. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Interpretes:** Jean Arthur (Alice Sycamore), Lionel Barrymore (Martin Vanderhof), James Stewart (Tony Kirby), Edward Arnold (Anthony P. Kirby), Misha Auer (Kolenkhov), Ann Miller (Essie), Spring Byington (Penny), Samuel S. Hinds (Poppins), H.B. Warner (Ramsey). **Duración:** 121 minutos.

¡Qué bello es vivir!

Título original: It's a wonderful life!. **Producción:** Liberty Films (EE.UU., 1946). **Guión:** Frances Goodrich y F. Capra, según la novela de Phillips van Dooren. **Dirección:** Frank Capra. **Fotografía:** Joseph Walker. **Montaje:** William Hornbeck. **Dirección artística:** Emil Kuri. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Interpretes:** James Stewart (George Bailey), Donna Reed (Mary Hatch), Lionel Barrymore (Harry Potter), Thomas Mitchell (tío Billy), Henry Travers (ángel Clarence), Gloria Graham (Violeta), Samuel S. Hindws (Sr. Bailey), Frank Faylen (Ernie), Ward Bond (Bert), Frank Albertson (Sam), H.B. Warner (Sr. Gower). **Duración:** 129 minutos.

Aunque nacido en Italia, Frank Capra (1896-1991) emigró de niño a California y representa lo más genuino del espíritu americano puesto en imágenes. El cine de Capra ha sido visto como una contribu-

ción importante al «new deal» de Roosevelt y destaca su sentimentalismo romántico, el apego a la comunidad local, el espíritu emprendedor, las relaciones humanas presididas por la fraternidad, el optimismo insobornable... todo lo cual se identifica con un populismo muy querido del americano al que se dirige. Sin embargo, no hay que dejar de lado su crítica a las instituciones políticas y económicas cuando se apartan del servicio al pueblo, aunque esa crítica sea un tanto ingenua. Tras *Vive como quieras* y *¡Qué bello es vivir!* Capra tiene éxitos como *El estado de la Unión* (1948) y *Un gangster para un milagro* (1961).

El argumento de *Vive como quieras* combina la comedia romántica de enredo con la crítica a la alienación del trabajo y al enriquecimiento a costa de la gente. Anthony P. Kirby es un banquero que ha comprado varias manzanas de un barrio para especular y hacer una operación urbanística que le proporcionará importantes beneficios. Sin embargo hay un viejo, Martin Vanderhof, que se niega a vender su casa, lo que impide llevar a cabo el prometedor negocio. Tony, el hijo del banquero, está enamorado de su secretaria, que no es otra que la nieta de Vanderhof. Este es un hombre peculiar que abandonó su trabajo hace años para dedicarse a vivir la vida; subsiste tasando sellos, en lo que se ha hecho un experto. Pero en su casa conviven su hija, que se dedica a escribir novelas por la sencilla razón de que le regalaron una máquina de escribir, una nieta bailarina, un profesor-artista ruso, un yerno que experimenta con fuegos artificiales y, al final, un empleado del propio banco de Kirby que, aburrido de hacer sumas interminables encuentra la ocasión de sumarse a la extraña familia y potenciar su vocación inventora. El viejo Vanderhof representa, para los vecinos del barrio, la resistencia ante la voracidad inmobiliaria de la banca y la ocasión para que conservar sus viviendas. Tras diversas vicisitudes, el viejo consigue convencer al banquero de que enriquecerse no es tan importante como vivir. Además de la crítica a los ricos —muy común en la comedia de los treinta— en *Vive como quieras* hay una denuncia del trabajo alienante (del vivir para trabajar frente al trabajar para vivir) y de las diferencias de clase que ponen barreras a la felicidad amorosa. También se subraya la solidaridad de la gente del barrio, dispuesta a pagar la multa que el juez impone a Vanderhof.

Con bastantes elementos comunes, en *¡Qué bello es vivir!* Clarence es un ángel que quiere ganarse las alas y, para ello, recibe el encargo de salvar una vida. Tiene poco más de una hora para hacerlo durante la cual recibe información sobre la biografía de George Bailey, un hombre que de niño salvó la vida a su hermano, dejó la universidad para hacerse cargo del negocio familiar a la muerte de su padre,

destinó el dinero de su luna de miel a ese mismo negocio y ahora se encuentra en apuros porque debido a que su tío ha extraviado un dinero está a punto de ir a la cárcel. Clarence se tira al río para evitar que George se suicide y le plantea cómo sería la vida en su ciudad si él no hubiera existido: en lugar de Bedford Falls se llamaría Pottersville en honor al cacique local que trató y consiguió arruinar la empresa de su familia, su esposa sería una bibliotecaria solterona, su hermano hubiera muerto de pequeño y el boticario del que fue ayudante de pequeño habría pasado veinte años en prisión por una receta equivocada. Es decir, el ángel le hace ver todo lo bueno que hizo. George regresa a su casa y comprueba el aprecio que le tiene la gente al reunir el dinero necesario para restablecer el prestigio de la sociedad de préstamos y construcciones que ha regentado desde muy joven.

El personaje del hombre adinerado obsesionado por hacer crecer su negocio a costa de quien sea (A.P. Kirby en *Vive como quieras* o Potter en *¡Qué bello es vivir!*) ya venía anticipado en *La locura del dólar* (1932), no en vano ha sostenido que «El sueño americano no es el dinero, sino la felicidad y la libertad». En *¡Qué bello es vivir!* Capra hace un llamamiento a la lucha por la vida, a las ganas de vivir y la ilusión por crear que viene muy bien a la sociedad norteamericana en la desmoralización y las dificultades económicas después de la guerra mundial. Parece como si el director alertase al público sobre los tiempos duros que se avecinan en los que los momentos de diversión o grandes proyectos deben ser pospuestos en aras de la responsabilidad; en tanto *Vive como quieras* constituye un llamamiento a unos valores distintos a los que pueden animar el acaparamiento en medio de la crisis económica de los treinta.

Frank Capra explica así sus pretensiones al rodar el que se tiene por uno de los grandes títulos de la historia del cine: «Era una película que decía a los que habían perdido la alegría de vivir, a los que habían perdido el valor, a los que habían perdido sus ilusiones, al borracho, al drogado, a la prostituta, a los que estaban entre rejas y a los que estaban detrás del telón de acero que ¡ningún hombre es un fracasado! Enseñaba a los retrasados de cuerpo y mente, a las hermanas mayores destinadas a convertirse en solteronas, a los hijos mayores condenados a unas labores agotadoras y sin futuro que una vida humana es el contacto con una serie de otras vidas humanas. Y que sin él, la vida sería un vacío terrible».

Wall Street

Título original: Wall Street. **Producción:** Edward R. Pressman Film Co., American Entertainment Partners para 20th Century Fox (EE.UU., 1987). **Guión:** Stanley Weiser y O. Stone. **Dirección:** Oliver Stone. **Fotografía:** Robert Richardson. **Montaje:** Claire Simpson. **Música:** Stewart Copeland. **Intérpretes:** Charlie Sheen (Bud Fox), Michael Douglas (Gordon Gekko), Martin Sheen (Carl Fox), Terence Stamp (sir Larry Wildman), Sean Young (Kate Gekko), Daryl Hannah (Darien Taylor), Silvia Miles, James Spader, Hal Holbrook. **Duración:** 124 minutos.

En el cine de Oliver Stone se dan la mano una mirada moral y un estilo grandilocuente que hace que sus películas nunca pasen desapercibidas, o apasionan o estomagan. Tiene recursos, oficio, dominio narrativo e ideas: más no se le puede pedir a un cineasta; pero hay ocasiones en que las ganas de gritar sus verdades convierten sus palabras en chillidos ininteligibles o vozarrones con gallos incluidos. Cuando se distancia de lo que ha contar domina la retórica y el resultado tiene interés y fuerza, como sucede en *JFK*; por el contrario, cuando las historias se confunden con su biografía, destapa la caja de los truenos apocalípticos y se le desencaja el rostro como a un telepredicador, dándonos películas huecas de puro mostrar la dramaturgia. Así le ha pasado en *Platoon*, en *El cielo y la tierra* y en *Asesinos natos*.

Wall Street es una de las películas más comedidas de Stone, aunque no evite en algunos momentos el matiz panfletario. Bud Fox es un joven «broker», hijo de un trabajador de una compañía aérea, la Bluestar, que trata de hacer carrera como agente de Bolsa. Encuentra la oportunidad de su vida trabajando para Gordon Gekko, un «tiburón» de las finanzas que no tiene empacho en emplear cualquier método para enriquecerse y que, poseído por la fiebre del dinero, su ambición no tiene límites de ningún tipo. Para probar su fidelidad, Gekko obliga a Bud a hacerse con información privilegiada, que obtiene de un modo ilegal. La oportunidad del joven vendrá cuando, a través de Carl, su padre, conoce una sentencia que hará subir las acciones de la Bluestar, donde su padre es delegado sindical. Bud arbitra un plan con Gekko a comprar la compañía y relanzarla, para lo cual compromete a su padre y a los delegados sindicales a que acepten una disminución de un 20 por ciento de los salarios. Pero Gekko no está interesado en potenciar la línea aérea, sino en el fondo de pensiones que maneja la misma. Traiciona a Bud y trata de desmantelarla, vendiéndola por partes. Bud organiza una venganza en toda regla, aunque tiene que pagar el precio de ir a la cárcel por los usos fraudulentos de los negocios que llevó con Gekko.



Wall Street

Tras este argumento, *Wall Street* contrapone la ética del trabajo honrado con la ingeniería financiera que provoca vaivenes artificiales en los valores de las acciones y crea riqueza de la nada. El discurso, no exento de moralismo, está en que Bud es un joven de clase trabajadora que se ve tentado por los lujos (vivienda, restaurantes, cuadros) de la clase más adinerada hasta el punto de dejar de lado cualquier ética, renunciar a sus orígenes y estar a punto de traicionar a los de su clase. La condición de «broker» no aparece como un trabajo, sino como una dedicación que absorbe la vida completa de la persona y determina todos los actos; es decir, como una alienación buscada y deseada. En esa profesión no hay lugar para el fracaso (despido de empleado de la sociedad financiera en la que trabaja Bud). En el fondo, hay una crítica a la «cultura del pelotazo», a los tiburones de las finanzas que, como el personaje protagonista de *Pretty woman*, viven de la destrucción de empresas; y ante los cuales los trabajadores son poco menos que marionetas sin poder real, aunque Carl Fox matiza que la diferencia entre los faraones de Egipto y los actuales ricos está en que hoy hay sindicatos... Sin embargo, la reacción moral de Bud, el cachorro de tiburón financiero, queda explicada no por un análisis económico o por principios éticos, sino por la afectividad y la relación con su padre a quien le da un infarto.

The wobblies

Título original: The wobblies. **Producción:** D. Shaffer y S. Bird para The National Endowment for the Humanities, The Film Fund, The Joint Foundation Support y United Auto Workers (EE.UU., 1977). **Guión, montaje y dirección:** Deborah Shaffer y Steward Bird. **Fotografía:** Sandi Sissel, Judy Irola, Peter Gessner y Bonnie Friedman. **Narrador:** Roger Baldwin. **Canciones:** «There is power in a Union», «Ta-ra-ra boom de-ay» y «The preacher and the slave» (Joe Hill); «Workingmen, Unite» (E.S.Nelson), «In the Good Old Picket Line», «50.000 Lumberjacks», «Hold the Fort» (anónimas); «When yoy wear that button» (Richard Brazier), «Hallelujah I'm a bum» (Haywire Mac); «The popular wobbly» (T-Bone Slim) y «The bisbee mine disaster» (Peggy Seeger y Ewan MacColl). **Duración:** 89 minutos.

Deborah Shaffer ha trabajado para la industria del cine en labores de montaje. En su juventud participó en el movimiento Newsreel que hizo documentales contestarios sobre la guerra de Vietnam, el movimiento pro derechos civiles, las reivindicaciones feministas, los *panteras negras* y el movimiento estudiantil. Ya en 1971 quiso hacer un cortometraje sobre una huelga del sector textil en la que tuvieron un papel relevante las mujeres y que fue decisiva para los «wobblies». Esta palabra designa a los miembros del Industrial Workers of the World, un sindicato de tendencia anarquista que hubo en Estados Unidos desde 1905 hasta su práctica destrucción tras la Primera Guerra Mundial. Shaffer asistió a una representación teatral sobre estos sindicalistas que escribió Steward Bird y con él realizó el documental de larga duración *The wobblies*. En él se recogen los testimonios vivos de este movimiento y se reconstruye la experiencia de lucha obrera con una ingente labor de montaje que se sirve de imágenes de archivo, fotos, titulares de periódicos, canciones, etc. También se incluyen los dibujos animados contra el sindicato realizados por los estudios de Walt Disney y por la Ford Motor Company, entre otros. A la directora le ha interesado «buscar la intersección entre lo personal y lo político expresado en ideas. Creo que aún no lo hemos conseguido lo suficiente, los documentales no son muy populares, y es porque son aburridos y no hemos aprendido cómo estructurar y desarrollar una película para que funcione como cine y como experiencia, al mismo tiempo que como educación o historia» (en Herrero/Fernández Bourgon, 1982, 148).

Ya no basta con rezar

Título original: Ya no basta con rezar. **Producción:** Luis Carlos Pires para Cine Nuevo (Chile, 1971). **Guión:** José Román, Darío Marcotti, A. Francia. **Dirección:** Aldo Francia. **Fotografía:** Silvio Calozzi. **Montaje:** Carlos Piaggio, Rodolfo Wedelles. **Música:** Misa de Manchicourt, cantada por Tiempo Nuevo. **Intérpretes:** Marcello Romo (padre Jaime), Tennyson Ferrada (padre Justo), Leonardo Perucci (padre Gabriel), Claudio Paz (mujer burguesa), Ruben Sotoconil (dirigente obrero). **Duración:** 80 minutos.

El director de Valparaíso, *mi amor** cuenta en *Ya no basta con rezar* la transformación de un sacerdote que progresivamente se compromete con la gente del barrio. Al principio trata de «hacer caridad», tomando la limosna de un patrón y entregándola a un ambulatorio del barrio obrero, y de mediar con buena voluntad ante una huelga, entrevistándose con el propietario de la fábrica y con los trabajadores. Pero a partir de que es detenido —y puesto en libertad por ser sacerdote— toma partido por los trabajadores, dejando su barrio elegante y yéndose a vivir a la barriada de chabolas. Allí funda una comunidad cristiana de base comprometida con la lucha obrera. Al final, encabeza una manifestación de protesta obrera mientras en acción paralela se celebra una procesión en honor de san Pedro en el puerto de la ciudad, en la que participan el obispo y el clero. El mismo hombre que al principio de la historia recriminó a un muchacho que tiraba piedras contra la casa de unos ricos se encuentra ahora arrojando un objeto en la manifestación. Ese cambio viene plasmado con la imagen de una cruz impresa sobre una Biblia en la iglesia que el sacerdote abandona para ir al mundo de los trabajadores, donde la cruz es de madera, real, y la coloca ante la parroquia obrera. Asimismo aparece la comunión de los ricos, la de los pobres y, al final, la comunión de la acción en la lucha por la justicia.

La película se hace eco de una cuestión candente en América Latina: la transformación de la Iglesia con la «opción preferente por los pobres» a partir del Vaticano II y las alianzas de los católicos comprometidos con organizaciones de izquierda. Esa alianza ha sido entendida por el director como necesaria para un proceso revolucionario en el continente. Por otra parte, entronca con la temática de la crítica de la caridad tradicional y los cauces para la búsqueda de la justicia de los cristianos, como sucede en *Daens** y que contrasta fuertemente con tratamientos conciliadores a ultranza como el de *La guerra de Dios**; ello ha llevado a la crítica a afirmar que «Este nuevo mundo clerical de huelgas, cárcel, imprentas clandestinas, correrías y manifes-

taciones, tan lejano del chocolate con picatostes de los curas buñuelianos, no había sido llevado a la pantalla con la frescura, sobriedad, imparcialidad y conocimiento de causa con que aparece en *Ya no basta con rezar*. (Angel Camiña, en *Cine para leer* 1972, p.275). Aldo Francia considera que su película va dirigida a los cristianos para que sean más cristianos y ha elegido la figura de un sacerdote «Porque intento que ese sacerdote católico se convierta al cristianismo. Empieza actuando como un hereje, pero más adelante se convierte al cristianismo, se identifica con Cristo y, finalmente, termina asemejándose al propio Cristo». (Bolzoni, 1974, 93). A la película le sobra didactismo y el guión resulta demasiado sencillo, pero el director consigue un filme popular que sea comprendido por todo el mundo; y ello a pesar de la evidente escasez de medios con que ha contado, lo que queda compensado con el uso de exteriores naturales y de intérpretes no profesionales que dan a la película un tono casi documental, heredero del neorrealismo.

ÍNDICE

Clasificación alfabética de las películas

- Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1976).
- Adalen 31* (Bö Widerberg, 1969)
- L'affaire Sacco et Vanzetti* (Paul Roland, 1967)
- Las aguas bajan negras* (J.L. Sáenz de Heredia, 1948)
- Ah, Amerika!* (Istvan Órosz y Laszlo Haris, 1985)
- ¡Alambrista!* (Robert M. Young, 1977)
- La aldea maldita* (Florián Rey, 1929)
- Al servicio de las damas* (Gregory La Cava, 1936)
- América, América* (Elia Kazan, 1963)
- Antonio das Mortes* (Glauber Rocha, 1968)
- El árbol de los zuecos* (Ermanno Olmi, 1978)
- Arroz amargo* (Giuseppe de Santis, 1948)
- Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977)
- Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937)
- L'autre France* (Ali Ghalem, 1974)
- Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (Franco Brusati, 1973)
- La bahía del odio* (Louis Malle, 1985)
- Bahía negra* (Anthony Mann, 1953)
- Banditi a Orgosolo* (Vittorio de Seta, 1961)
- La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973-1978)
- Beau Masque* (Bernard Paul, 1972)
- Black Legion* (Archie Mayo, 1937)
- Blue collar* (Paul Schrader, 1978)

La boda (Thaelman Urgelles, 1982)
¡Bof! Anatomía de un repartidor (Claude Faraldo, 1971)
Borinage/Miseria en el Borinage (Joris Ivens, 1933)
Boxcar Bertha (Martin Scorsese, 1972)
Le brasier (Eric Barbier, 1990)
Brasil verdade (M. Horacio Giménez, G. Sarno, M. Capovilla y P. Gil Soares, 1965-1968)
Il brigante (Renato Castellani, 1961)
Britannia Hospital (Lindsay Anderson, 1982)
Brutos, sucios y malos (Ettore Scola, 1976)
The bus (Bay Okan, 1976)
La busca (Angelino Fons, 1966)
Cabeza de turco (Jörg Gfrörer, 1986)
Café irlandés (Stephen Frears, 1993)
La califa (Alberto Bevilacqua, 1971)
Camarades (Marin Karmitz, 1969)
El camino de la esperanza (Pietro Germi, 1950)
La cantata de Chile (Humberto Solás, 1976)
El canto de los ríos (Joris Ivens, 1954-1955)
Carbón/La tragedia de la mina (Goerge W. Pabst, 1931)
El carbonero (Mohamed Bouamari, 1972)
Cartas a Iris (Martin Ritt, 1990)
Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990)
Casas Viejas (José Luis López del Río, 1983)
Casta invencible (Paul Newman, 1971)
Castilla se libera (Adolfo Aznar, 1937)
Catástrofe en la factoría (Mel Stuart, 1978)
La caza trágica (Giuseppe de Santis, 1947)
La Cecilia (Jean-Louis Comolli, 1975)
El chacal de Nahueltoro (Miguel Littin, 1969)
Charlot emigrante (Charles Chaplin, 1917)
La ciudad de la alegría (Roland Joffé, 1992)
El clan Kimberley (Graham Chase, 1991)
La clase obrera va al paraíso (Elio Petri, 1970)
La colmena (Mario Camus, 1982)
Comrades (Bill Douglas, 1987)
Construimos (Joris Ivens, 1930)

Con uñas y dientes (Paulino Viota, 1978)
El coraje del pueblo (Jorge Sanjinés, 1971)
Coup pour coup (Marin Karmitz, 1971)
La crisis de Flint (Michael Moore, 1989)
Cristo se paró en Éboli (Francesco Rosi, 1978)
Cuando esté muerto y lívido (Zwojin Pavlovic, 1968)
40 m² Deutschland (Tevfik Baser, 1986)
Daens (Stijn Coninx, 1992)
Days of hope (Ken Loach, 1975)
Déjà s'envole la fleur maigre (Paul Meyer, 1960)
Delito de amor (Luigi Comencini, 1974)
Las de Méndez (Fernando Delgado, 1927)
De ratones y hombres (Gary Sinise, 1992)
Dernière sortie avant Roissy (Bernard Paul, 1977)
Desde Liverpool con amor (Chris Bernard, 1986)
De sol a sol (VV.AA., 1976)
Después de la tormenta (Tristán Bauer, 1990)
Dinero (Doris Dörrie, 1989)
Dinero caído del cielo (Herbert Ross, 1981)
Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha, 1964)
Doblones de a ocho (Andrés Linares, 1990)
Los dos mundos de Angelita (Jane Morrison, 1981)
Los emigrantes (Jan Troell, 1971)
El empleado (Helma Sanders, 1972)
El empleo (Ermanno Olmi, 1961)
La empresa perdona un momento de locura (Mauricio Walerstein, 1978)
En tránsito (Philippe Lioret, 1993)
Entusiasmo/Sinfonía de Dombass (Dziga Vertov, 1930)
Esa pareja feliz (Luis G. Berlanga y J.A. Bardem, 1951)
Esclavos de la tierra (Michael Curtiz, 1932)
Españolas en París (Roberto Bodegas, 1970)
El espontáneo (Jorge Grau, 1964)
¡Esquina, bajan!/Hay lugar para... dos (Alejandro Galindo, México, 1948)
Esta tierra es mi tierra (Hal Ashby, 1976)
La estrategia del caracol (Sergio Cabrera, 1993)
Expropiación (Mario Robles, 1977)
El ferroviario (Pietro Germi, 1956)

Los fieles sirvientes (Francesc Betriu, 1979)
Fieras humanas (Roberto Farias, 1964)
El fin de San Petersburgo (Vsevolod Pudovkin, 1927)
Finis Terrae (Jean Epstein, 1929)
F.I.S.T. Símbolo de fuerza (Norman Jewison, 1978)
El flecha Quex (Hans Steinhoff, 1933)
El fuego de la vida (Jan Troell, 1966)
Fueros humanos (Frank Borzage, 1933)
La fuerza bruta (Lewis Milestone, 1939)
Los fusiles (Ruy Guerra, 1964)
Germinal (Claude Berri, 1993)
Give us this day (Edward Dmytryk, 1949)
Glengarry Glen Ross (James Foley, 1992)
Los golfos (Carlos Saura, 1959)
Gran Sol (Ferrán Llagostera, 1988)
Guarapo (Teodoro y Santiago Ríos, 1987)
La guerra de Dios (Rafael Gil, 1954)
Harlan County USA (Barbara Kopple, 1976)
Hay que quemar un hombre (Paolo y Vittorio Taviani, 1962)
Hay un camino a la derecha (Francisco Rovira Beleta, 1953)
Herzprung (Helke Misselwitz, 1992)
Los hijos del trabajo (Agustín García Carrasco, 1926)
Hoffa, un pulso al poder (Danny DeVito, 1992)
El hombre de hierro (Andrej Wajda, 1981)
El hombre de la nevera (Vicente Tamarit, 1993)
El hombre del sur (Jean Renoir, 1945)
El hombre de mármol (Andrej Wajda, 1976)
Hombres de Aran (Robert Flaherty, 1934)
Hombres y lobos (Giuseppe de Santis, 1956)
El hombre vestido de blanco (Alexander Mckendrick, 1950)
Homer y Eddie (Andrei Konchalovski, 1989)
La huelga (Sergei M. Eisenstein, 1924)
Humano, demasiado humano (Louis Malle, 1974)
Húngaros (Zoltan Fabri, 1977)
El infierno de los pobres/El viaje a la felicidad de la madre Krause (Phil Jutzi, 1929)
El infierno negro (Michael Curtiz, 1935)

El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1958)
Joe Hill (Bo Widerberg, 1971)
Kashima Paradise (Bérnie Deswarte y Yann Le Masson, 1974)
Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo (Slatan Dudow, 1932)
Ladrón de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948)
Lamerica (Gianni Amelio, 1994)
Letter to Spain (Miguel Orodea, 1987)
La ley del silencio (Elia Kazan, 1954)
La línea (Ernesto Rimoch, 1992)
La línea general/Lo viejo y lo nuevo (S.M. Eisenstein, 1929)
Looks and Smiles (Ken Loach, 1981)
Un lugar en el mundo (Adolfo Aristarain, 1991)
Un lugar llamado Milagro (Robert Redford, 1988)
Lloviendo piedras (Ken Loach, 1993)
La madre (Vsevolod Pudovkin, 1926)
El magistrado (Luigi Zampa, 1959)
I Magliari (Francesco Rosi, 1959)
El malvado Carabel (Fernando Fernán-Gómez, 1955)
Manos sobre la ciudad (Francesco Rosi, 1963)
Manuel (Alfredo Anzola, 1979)
María, matrícula de Bilbao (Ladislao Vajda, 1960)
Margaret's Museum (Mort Ransen, 1995)
Más allá de la ambición (Gary Sinise, 1988)
Más poderoso que la vida (Nicholas Ray, 1956)
Metello (Mauro Bolognini, 1970)
Metrópolis (Fritz Lang, 1927)
Mi calle (Edgar Neville, 1960)
Mi familia/My family (Gregory Nava, 1995)
Mi hija, la socialista (Alekos Sakellarios, 1967)
Milagro en Milán (Vittorio de Sica, 1950)
Mimi metalúrgico, herido en su honor (Lina Wertmüller, 1972)
Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda, 1956)
Mis universidades (Mark Donskoi, 1940)
El molino del Po (Alberto Lattuada, 1948)
La muchacha de la Quinta Avenida (Gregory La Cava, 1939)
Muerte de un viajante (Volker Schlöndorff, 1985)
Mujeres trabajadoras (Producido por el PSUC, 1938)

Native Land (Paul Strand y Leo Hurwitz, 1938-1942)
Nacido para Diesel (Peter Przygodda y Braulio Tavares Neto, 1979)
Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995)
Noble gesta (Luigi Zampa, 1947)
No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983)
Norma Rae (Martin Ritt, 1978)
El Norte (Gregory Nava, 1983)
Novecento (Bernardo Bertolucci, 1975)
N.P. Il segreto (Silvano Agosti, 1972)
La nueva tierra (Jan Troell, 1972)
Nuevos ideales (Salvador de Alberich, 1936)
Odio en las entrañas (Martin Ritt, 1969)
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)
La otra América (Goran Paskaljevic, 1995)
El pan nuestro de cada día (Friedrich W. Murnau, 1930)
El pan nuestro de cada día (King Vidor, 1934)
La Patagonia rebelde (Héctor Olivera, 1974)
Pelle el conquistador (Bille August, 1987)
Pelle viva (Giuseppe Fina, 1961)
Perdido en América (Albert Brooks, 1985)
La piel quemada (Josep María Forn, 1967)
El pisito (Marco Ferreri, 1958)
Le point du jour (Louis Daquin, 1949)
Por los caminos verdes (Marilda Vera, 1979)
The power and the land (Joris Ivens, 1940)
El prado (Jim Sheridan, 1990)
El puente (Juan Antonio Bardem, 1976)
Quand tu disais Valéry (René Vautier y Nicole Le Garrec, 1975)
¡Qué asco de vida! (Mel Brooks, 1991)
¡Qué bello es vivir! (Frank Capra, 1946)
¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984)
¡Qué verde era mi valle! (John Ford, 1941)
Raíces de sangre (Jesús Treviño, 1976)
El realismo socialista (Raúl Ruiz, 1973)
La rebelión de los colgados (Alfredo B. Crevenna, 1954)
I recuperanti (Ermanno Olmi, 1969)

La repentina riqueza de los pobres de Kombach (Volker Schlöndorff, 1970)
Retrato de Teresa (Pastor Vega, 1979)
Riff-Raff (Ken Loach, 1990)
El rigor del destino (Gerald Vallejo, 1984)
El río que nos lleva (Antonio del Real, 1989)
Rocco y sus hermanos (Luchino Visconti, 1960)
Roma, ore undici (Giuseppe de Santis, 1952)
La ruta del tabaco (John Ford, 1941)
Sabatoventiquattromarzo (VV.AA., Italia, 1984)
Sacco e Vanzetti (Giuliano Montaldo, 1971)
El salario del miedo (Henri-Georges Clouzot, 1955)
La sal de la tierra (Herbert J. Biberman, 1953)
Salmo Rojo (Miklós Jancsó, 1972)
Los santos inocentes (Mario Camus, 1983)
Seeing red (Julia Reichert y James Klein, 1984)
Se escapó la suerte (Jacques Becker, 1947)
Shirley Valentine (Lewis Gilbert, 1989)
Siempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1988)
Siete días de enero (Juan Antonio Bardem, 1978)
Si j'étais le patron (Richard Pottier, 1934)
Silkwood (Mike Nichols, 1983)
El sindicalista (Luciano Salce, 1972)
Sinfonía industrial (Joris Ivens, 1931)
El sirviente (Joseph Losey, 1963)
Los sirvientes (Tomás Gutiérrez Alea, 1978)
Smic, Smac, Smoc (Claude Lelouch, 1971)
Sounder (Martin Ritt, 1972)
Soy un vagabundo (Lewis Milestone, 1933)
Stico (Jaime de Armiñán, 1984)
Stony, sangre caliente (Robert Mulligan, 1978)
Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
Tallo de hierro (Héctor Babenco, 1987)
Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964)
Tasio (Montxo Armendáriz, 1984)
El techo (Vittorio de Sica, 1956)
La telaraña (Antoni Verdagué, 1990)
Temps des cerisses (Jean Paul Le Chanois, 1937)

Thémroc, el cavernícola humano (Claude Faraldo, 1972)
Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain, 1981)
Tiempo de su vida (H.C. Potter, 1948)
Tiempos difíciles (Joao Botelho, 1988)
Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1935)
La tierra (Alexander Dovjenko, 1930)
La tierra (Yusuf Chahin, 1969)
Tierra de España (Joris Ivens, 1937)
La tierra de la gran promesa (Andrej Wajda, 1974)
Tierra de rastros (Antonio Gonzalo, 1980)
La tierra prometida (Miguel Littin, 1973)
Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1932)
La tierra tiembla (Luchino Visconti, 1947)
Todo va bien (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972)
Todos nos llamamos Alí (Rainer W. Fassbinder, 1973)
La torre de los ambiciosos (Robert Wise, 1954)
Trabajo clandestino (Jerzy Skolimowski, 1982)
La trampa de conejos (Philip Leacock, 1957)
Los traperos de Emaús (Robert Darene, 1954)
La última cena (Tomás Gutiérrez Alea, 1976)
Ultima salida Brooklyn (Uli Edel, 1989)
Las uvas de la ira (John Ford, 1940)
Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969)
La venganza (Juan Antonio Bardem, 1957)
La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1978)
El verdugo (Luis G. Berlanga, 1963)
Viaje a la felicidad de mamá Küster (Reiner W. Fassbinder, 1975)
Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)
¡Victorial! (Antoni Ribas, 1983)
La vida por delante (Fernando Fernán-Gómez, 1958)
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
La vie est à nous (Jean Renoir, 1936)
¡Viva la libertad! (René Clair, 1931)
Vive como quieras (Frank Capra, 1938)
Wall Street (Oliver Stone, 1987)
The wobblies (Deborah Shaffer y Steward Bird, 1977)
Ya no basta con rezar (Aldo Francia, 1971)

Clasificación por directores

Agosti, Silvano: *N.P. Il segreto*
 Alcoriza, Luis: *Tarahumara*
 Almodóvar, Pedro: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*
 Amelio, Gianni: *Lamerica*
 Anderson, Lindsay: *Britannia Hospital*
 Anzola, Alfredo: *Manuel Aristarain, Adolfo: Un lugar en el mundo; Tiempo de revancha*
 Armendáriz, Montxo: *Las cartas de Alou; Tasio*
 Ashby, Hal: *Esta tierra es mi tierra*
 August, Bille: *Pelle el conquistador*
 Aznar, Adolfo: *Castilla se liberta*
 Babenco, Héctor: *Tallo de hierro*
 Barbier, Eric: *Le brasier*
 Bardem, Juan Antonio: *Esa pareja feliz; El puente; Siete días de nero; La venganza*
 Baser, Tevfik: *40 m² Deutschland*
 Bauer, Tristán: *Después de la tormenta*
 Becker, Jacques: *Se escapó la suerte*
 Berlanga, Luis G.: *Esa pareja feliz; El verdugo*
 Bernard, Chris: *Desde Liverpool con amor*
 Berri, Claude: *Germinal*
 Bertolucci, Bernardo: *Novecento*
 Betriu, Francesc: *Los fieles sirvientes*
 Bevilacqua, Alberto: *La califa*
 Biberman, Herbert J.: *La sal de la tierra*
 Bolognini, Mauro: *Metello*
 Bodegas, Roberto: *Españolas en París*
 Borzage, Frank: *Fueros humanos*
 Botelho, Joao: *Tiempos difíciles*
 Bouamari, Mohamed: *El carbonero*
 Brooks, Albert: *Perdido en América*
 Brooks, Mel: *¡Qué asco de vida!*
 Brusati, Franco: *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado*
 Buñuel, Luis: *Los olvidados; Tierra sin pan*

Cabrera, Sergio: *La estrategia del caracol*
 Camus, Mario: *La colmena*; *Los santos inocentes*
 Capra, Frank: *¡Qué bello es vivir!*; *Vive como quieras*
 Castellani, Renato: *Il brigante*
 Chahin, Yusuf: *La tierra*
 Chaplin, Charles: *Charlot emigrante*; *Tiempos modernos*
 Chase, Graham: *El clan Kimberley*
 Clair, René: *¡Viva la libertad!*
 Clouzot, Henri-Georges: *El salario del miedo*
 Comencini, Luigi: *Delito de amor*
 Comolli, Jean-Louis: *La Cecilia*
 Coninx, Stijn: *Daens*
 Crevenna, Alfredo B.: *La rebelión de los colgados*
 Curtiz, Michael: *Esclavos de la tierra*; *El infierno negro*
 Daquin, Louis: *Le point du jour*
 Darene, Robert: *Los traperos de Emaús*
 De Alberich, Salvador: *Nuevos ideales*
 De Armiñán, Jaime: *Stico*
 Delgado, Fernando: *Las de Méndez*
 Del Real, Antonio: *El río que nos lleva*
 De Santis, Giuseppe: *Arroz amargo*; *La caza trágica*; *Hombres y lobos*; *Roma, ore undici*
 De Seta, Vittorio: *Banditi a Orgosolo*
 De Sica, Vittorio: *Ladrón de bicicletas*; *Milagro en Milán*; *El techo*
 Deswarte, Bernie/Le Masson, Yann: *Kashima Paradise*
 DeVito, Danny: *Hoffa, un pulso al poder*
 Díaz Yanes, Agustín: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*
 Dmytryk, Edward: *Give us this day*
 Donskoi, Mark: *Mis universidades*
 Dörrie, Doris: *Dinero*
 Douglas, Bill: *Comrades*
 Dovjenko, Alexander: *La tierra*
 Drove, Antonio: *La verdad sobre el caso Savolta*
 Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo*
 Edel, Uli: *Ultima salida Brooklyn*
 Epstein, Jean: *Finis Terrae*
 Einsenstein, Sergei M.: *La huelga*; *La línea general/Lo viejo y lo nuevo*

Fabri, Zoltan: *Húngaros*
 Faraldo, Claude: *¡Bof! Anatomía de un repartidor*; *Thémroc, el cavernícola humano*
 Farias, Roberto: *Fieras humanas*
 Fassbinder, Rainer W.: *Todos nos llamamos Alí*; *Viaje a la felicidad de mamá Küster*
 Fernán-Gómez, Fernando: *El malvado Carabel*; *La vida por delante*
 Ferreri, Marco: *El pisito*
 Flaherty, Robert: *Hombres de Aran*
 Fina, Giuseppe: *Pelle viva*
 Foley, James: *Glengarry Glen Ross*
 Fons, Angelino: *La busca*
 Ford, John: *¡Qué verde era mi valle!*; *La ruta del tabaco*; *Las uvas de la ira*
 Forn, Josep María: *La piel quemada*
 Francia, Aldo: *Valparaíso, mi amor*; *Ya no basta con rezar*
 Frears, Stephen: *Café irlandés*
 Galindo, Alejandro: *¡Esquina, bajan!*; *Hay lugar para... dos*
 Garci, José Luis: *Asignatura pendiente*
 García Carrasco, Agustín: *Los hijos del trabajo*
 Germi, Pietro: *El camino de la esperanza*; *El ferroviario*
 Gfröner, Jörg: *Cabeza de turco*
 Ghalem, Ali: *L'autre France*
 Gil, Rafael: *La guerra de Dios*
 Gilbert, Lewis: *Shirley Valentine*
 Godard, Jean-Luc/Gorin, Jean-Pierre: *Todo va bien*
 Gonzalo, Antonio: *Tierra de rastros*
 Grau, Jorge: *El espontáneo*
 Guerra, Ruy: *Los fusiles*
 Gutiérrez Alea, Tomás: *Los sirvientes*; *La última cena*
 Guzmán, Patricio: *La batalla de Chile*
 Istvan Órosz y Laszlo Haris: *Ah, Amerika!*
 Ivens, Joris: *Borinage/Miseria en el Borinage*; *El canto de los ríos*; *Construimos*; *The power and the land*; *Sinfonía Industrial*; *Tierra de España*
 Jancsó, Miklós: *Salmo Rojo*
 Jewison, Norman: *F.I.S.T. Símbolo de fuerza*
 Joffé, Roland: *La ciudad de la alegría*
 Jutzi, Phil: *El infierno de los pobres/El viaje a la felicidad de la madre Krause*
 Karmitz, Marin: *Comarades*; *Coup pour coup*

Kazan, Elia: *La ley del silencio*; *América, América*
 Konchalovski, Andrei: *Homer y Eddie*
 Kopple, Barbara: *Harlan County USA*
 La Cava, Gregory: *Al servicio de las damas*; *La muchacha de la Quinta Avenida*
 Lang, Fritz: *Metrópolis*
 Lattuada, Alberto: *El molino del Po*
 Leacock, Philip: *La trampa de conejos*
 Le Chanois, Jean Paul: *Temps des cerisses*
 Lelouch, Claude: *Smic, Smac, Smoc*
 Linares, Andrés: *Doblones de a ocho*
 Lioret, Philippe: *En tránsito*
 Littin, Miguel: *Actas de Marusia*; *El chacal de Nahueltoro*; *La tierra prometida*
 Llagostera, Ferrán: *Gran Sol*
 Loach, Ken: *Days of hope*; *Looks and Smiles*; *Lloviendo piedras*; *Riff-Raff*
 López del Río, José Luis: *Casas Viejas*
 Losey, Joseph: *El sirviente*
 Mackendrick, Alexander: *El hombre vestido de blanco*
 Malle, Louis: *Humano, demasiado humano*; *La bahía del odio*
 Mann, Anthony: *Bahía negra*
 Mayo, Archie: *Black Legion*
 Meyer, Paul: *Déjà s'envole la fleur maigre*
 Milestone, Lewis: *La fuerza bruta*; *Soy un vagabundo*
 Misselwitz, Helke: *Herzprung*
 Montaldo, Giuliano: *Sacco e Vanzetti*
 Moore, Michael: *La crisis de Flint*
 Morrison, Jane: *Los dos mundos de Angelita*
 Mulligan, Robert: *Stony, sangre caliente*
 Murnau, Friedrich W.: *El pan nuestro de cada día*
 Nava, Gregory: *Mi familia/My family*; *El Norte*
 Neville, Edgar: *Mi calle*
 Newman, Paul: *Casta invencible*
 Nieves Conde, José Antonio: *El inquilino*; *Surcos*
 Nichols, Mike: *Silkwood*
 Okan, Bay: *The bus*
 Olivera, Héctor: *No habrá más penas ni olvido*; *La Patagonia rebelde*
 Olmi, Ermanno: *El árbol de los zuecos*; *El empleo*; *I recuperanti*

Orodea, Miguel: *Letter to Spain*
 Pabst, George W.: *Carbón/La tragedia de la mina*
 Paskaljevic, Goran: *La otra América*
 Paul, Bernard: *Beau Masque*; *Dernière sortie avant Roissy*
 Pavlovic, Zwojin: *Cuando esté muerto y livido*
 Pereira dos Santos, Nelson: *Vidas secas*
 Petri, Elio: *La clase obrera va al paraíso*
 Piñeiro, Chano: *Siempre Xonxa*
 Potter, H.C.: *Tiempo de su vida*
 Pottier, Richard: *Si j'étais le patron*
 Przygodda, Peter: *Nacido para Diesel*
 Pudovkin, Vsevolod: *El fin de San Petersburgo*; *La madre*
 Ransen, Mort: *Margaret's Museum*
 Ray, Nicholas: *Más poderoso que la vida*
 Redford, Robert: *Un lugar llamado Milagro*
 Reichert, Julia/Klein, James: *Seeing red*
 Renoir, Jean: *El hombre del sur*; *La vie est à nous*
 Rey, Florián: *La aldea maldita*
 Ribas, Antoni: *¡Victoria!*
 Rimoch, Ernesto: *La línea*
 Ríos, T. y S.: *Guarapo*
 Ritt, Martin: *Cartas a Iris*; *Norma Rae*; *Odio en las entrañas*; *Sounder*
 Robles, Mario: *Expropiación*
 Rocha, Glauber: *Antonio das Mortes*; *Dios y el diablo en la tierra del sol*
 Roland, Paul: *L'affaire Sacco et Vanzetti*
 Rosi, Francesco: *Cristo se paró en Éboli*; *I Magliari*; *Manos sobre la ciudad*
 Ross, Herbert: *Dinero caído del cielo*
 Rovira Beleta, Francisco: *Hay un camino a la derecha*
 Ruiz, Raúl: *El realismo socialista*
 Sáenz de Heredia, José Luis: *Las aguas bajan negras*
 Salce, Luciano: *Il sindacalista*
 Sakellarios, Alokos: *Mi hija, la socialista*
 Sanders, Helma: *El empleado*
 Sanjinés, Jorge: *El coraje del pueblo*
 Sau, Antonio: *Aurora de esperanza*
 Saura, Carlos: *Los golfos*

Schlöndorff, Volker: *La repentina riqueza de los pobres de Kombach; Muerte de un viajante*
 Schrader, Paul: *Blue collar*
 Scola, Ettore: *Brutos, sucios y malos*
 Scorsese, Martin: *Boxcar Bertha*
 Shaffer, Deborah/Bird, Steward: *The wobblies*
 Sheridan, Jim: *El prado*
 Sinise, Gary: *De ratones y hombres; Más allá de la ambición*
 Skolimowski, Jerzy: *Trabajo clandestino*
 Solás, Humberto: *La cantata de Chile*
 Steinhoff, Hans: *El flecha Quex*
 Stone, Oliver: *Wall Street*
 Strand, Paul/Hurwitz, Leo: *Native Land*
 Stuart, Mel: *Catástrofe en la factoría*
 Sturges, Preston: *Los viajes de Sullivan*
 Taviani, Paolo y Vittorio: *Hay que quemar un hombre*
 Tamarit, Vicente: *El hombre de la nevera*
 Treviño, Jesús: *Raíces de sangre*
 Troell, Jan: *Los emigrantes; El fuego de la vida; La nueva tierra*
 Urgelles, Thaelman: *La boda*
 Vajda, Ladislao: *María, matrícula de Bilbao; Mi tío Jacinto*
 Vallejo, Geraldo: *El rigor del destino*
 Vautier, René/Le Garrec, Nicole: *Quand tu disais Valéry*
 Vega, Pastor: *Retrato de Teresa*
 Verdaguer, Antoni: *La telaraña*
 Vera, Marilda: *Por los caminos verdes*
 Vertov, Dziga: *Entusiasmo/Sinfonía de Dombass*
 Vidor, King: *El pan nuestro de cada día*
 Viota, Paulino: *Con uñas y dientes*
 Visconti, Luchino: *Rocco y sus hermanos; La tierra tiembla*
 VV.AA.: *Brasil verdade*
 VV.AA.: *De sol a sol*
 VV.AA.: *Mujeres trabajadoras*
 VV.AA.: *Sabatoventiquattromarzo*
 Wajda, Andrej: *El hombre de hierro; El hombre de mármol; La tierra de la gran promesa*
 Walerstein, Mauricio: *La empresa perdona un momento de locura*
 Wertmüller, Lina: *Mimí metalúrgico, herido en su honor*

Widerberg, Bô: *Adalen 31; Joe Hill*
 Wise, Robert: *La torre de los ambiciosos*
 Young, Robert M.: *¡Alambrista!*
 Zampa, Luigi: *El magistrado; Noble gesta*

Clasificación temática

ANARQUISMO

(Sindicatos, utopía ácrata)

L'affaire Sacco et Vanzetti; Boxcar Bertha; Casas Viejas; Castilla se libera; La Cecilia; La estrategia del caracol; Metello; La Patagonia rebelde; Sacco e Vanzetti; La verdad sobre el caso Savolta; ¡Victoria!

COMPROMISO SOCIAL

(Toma de conciencia, militancia sindical, lucha obrera)

Arroz amargo; Asignatura pendiente; Aurora de esperanza; La batalla de Chile; Camarades; La clase obrera va al paraíso; Days of hope; Delito de amor; De sol a sol; Esclavos de la tierra; ¡Esquina, bajan!/Hay lugar para... dos; El ferroviario; El fin de San Petersburgo; El fuego de la vida; Hay que quemar un hombre; Joe Hill; Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo; La madre; Metello; Mis universidades; Noble gesta; Norma Rae; Novecento; El puente; Raíces de sangre; El realismo socialista; Seeing red; Si j'étais le patron; Temps des cerises; Tiempo de revancha; La tierra (Chahine); La vie est à nous; Ya no basta con rezar.

CULTURA

(Mentalidad obrera, enseñanza, promoción, cualificación profesional)

El árbol de los zuecos; Cartas a Iris; La Cecilia; La ciudad de la alegría; La colmena; Delito de amor; Desde Liverpool con amor; El espontáneo; Hombres y lobos; Homer y Eddie; Un lugar en el mundo; Lloviendo piedras; Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto; La otra América; La piel quemada; ¡Qué verde era mi valle!; Los santos inocentes; Sounder; Stony, sangre caliente; Un lugar en el mundo.

EMIGRACION

(Pobreza, fronteras, condiciones de vida, desarraigo)

Ah, Amerika!; ¡Alambrista!; América, América; L'autre France; Aventuras y desventuras de un italiano emigrado; La bahía del odio; Brasil verdade;

The bus; La busca; Cabeza de turco; El camino de la esperanza; El carbonero; Las cartas de Alou; Charlot emigrante; La ciudad de la alegría; 40 m² Deutschland; Déjà s'envole la fleur maigre; Delito de amor; De ratones y hombres; Dios y el diablo en la tierra del sol; Los dos mundos de Angelita; Los emigrantes; En tránsito; Españolas en París; Guarapo; El hombre de la nevera; Homer y Eddie; Húngaros; Lamerica; Letter to Spain; La línea; I Magliari; Mi familia; El Norte; La nueva tierra; La otra América; La piel quemada; Pelle el conquistador; Por los caminos verdes; Rocco y sus hermanos; Siempre Xonxa; Tiempos difíciles; La tierra prometida; Todos nos llamamos Ali; Trabajo clandestino; Las uvas de la ira; La venganza.

HUELGAS

Actas de Marusia; Adalen 31; Beau Masque; Blue collar; Borinage/Miseria en el Borinage; Britannia Hospital; La califa; La cantata de Chile; Casta invencible; La clase obrera va al paraíso; Comrades; Coup pour coup; Daens; Doblo-nes de a ocho; Harlan County USA; La huelga; El infierno negro; Kashima Paradise; La ley del silencio; Mi hija, la socialista; El molino del Po; Norma Rae; La Patagonia rebelde; Quand tu disais Valéry; ¡Qué verde era mi valle!; Sabatoventiquattromarzo; La sal de la tierra; Todo va bien.

MINEROS

Actas de Marusia; Borinage; Le brasier; El coraje del pueblo; Doblones de a ocho; Expropiación; Germinal; La guerra de Dios; Harlan County USA; Margaret's Museum; Odio en las entrañas; Le point du jour; ¡Qué verde era mi valle!.

MUJER

Adalen 31; Arroz amargo; Beau Masque; Boxcar Bertha; Café irlandés; Catástrofe en la factoría; Cartas a Iris; Cuando esté muerto y lívido; Delito de amor; Dernière sortie avant Roissy; Desde Liverpool con amor; Dinero; Los dos mundos de Angelita; Españolas en París; Herzsprung; La madre; Mi hija, la socialista; Mujeres trabajadoras; Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto; Noble gesta; Norma Rae; ¿Qué he hecho yo para merecer esto?; Retrato de Teresa; La sal de la tierra; Se escapó la suerte; Shirley Valentine; Silkwood; Todos nos llamamos Ali

PARO

Cuando esté muerto y lívido; La crisis de Flint; Cristo se paró en Éboli; Después de la tormenta; El empleado; Esa pareja feliz; Hay un camino a la derecha; Hombres y lobos; Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo; Ladrón de bicicletas; Looks and Smiles; Lloviendo piedras; La muchacha de la

Quinta Avenida; N.P. Il segreto; Quand tu disais Valéry; Riff-Raff; Roma, ore undici; Tiempo de su vida; La tierra de la gran promesa; Valparaíso, mi amor.

POBREZA

Al servicio de las damas; Brutos, sucios y malos; Los santos inocentes; El chacal de Nahueltoro; Cristo se paró en Éboli; Daens; De ratones y hombres; Fueros humanos; La fuerza bruta; Los fusiles; Germinal; El hombre del sur; Hombres de Aran; El infierno de los pobres; Ladrón de bicicletas; Lamerica; Mi tío Jacinto; Los olvidados; El prado; ¡Qué asco de vida!; I recuperanti; La repentina riqueza de los pobres de Kombach; La ruta del tabaco; Sounder; Soy un vagabundo; Tallo de hierro; Tierra sin pan; La tierra tiembla; Los traperos de Emaús; Las uvas de la ira; Vidas secas; Los viajes de Sullivan.

RECONVERSION INDUSTRIAL

(Paro, crisis, industrialización, maquinismo)

Las aguas bajan negras; Bahía negra; Le brasier; La crisis de Flint; Dinero caído del cielo; El empleado; El hombre de la nevera; El hombre vestido de blanco; Humano, demasiado humano; La línea general; El molino del Po; N.P. Il segreto; El pan nuestro de cada día (King Vidor); Sinfonía industrial; La tierra (Dovjenko); La tierra de la gran promesa; ¡Viva la libertad!.

RELIGIÓN

(Catolicismo, sacerdotes, misticismo, alienación religiosa)

Las aguas bajan negras; Antonio das Mortes; El árbol de los zuecos; Il brigante; Cristo se paró en Éboli; Daens; Dios y el diablo en la tierra del sol; La empresa perdona un momento de locura; Los fusiles; La guerra de Dios; La ley del silencio; Lloviendo piedras; Manuel; El prado; ¡Qué bello es vivir!; ¡Qué verde era mi valle!; Los traperos de Emaús; La última cena; Un lugar en el mundo; Las uvas de la ira; Ya no basta con rezar.

SEGURIDAD EN EL TRABAJO

(Accidentes, condiciones sanitarias)

Catástrofe en la factoría; Coup pour coup; Daens; La empresa perdona un momento de locura; Finis Terrae; Give us this day; Margaret's Museum; Más poderoso que la vida; Le point du jour; I recuperanti; Riff-Raff; El salario del miedo; Silkwood; Tiempo de revancha.

SINDICATOS**(Reivindicaciones, líderes, mafia, lucha obrera)**

Beau Masque; Blue collar; La boda; Boxcar Bertha; Comrades; Con uñas y dientes; Esclavos de la tierra; Esta tierra es mi tierra; F.I.S.T. Símbolo de fuerza; Hoffa, un pulso al poder; El hombre de hierro; Joe Hill; La ley del silencio; No habrá más penas ni olvido; Odio en las entrañas; El rigor del destino; Silkwood; El sindicalista; Todo va bien; Última salida Brooklyn; The wobblies.

TIERRA**(Campo, agricultura, desahucios, pobreza)**

La aldea maldita; Antonio das Mortes; Il brigante; Castilla se libera; El clan Kimberley; Comrades; De sol a sol; El hombre del sur; La línea general; Un lugar llamado Milagro; Más allá de la ambición; Novecento; El pan nuestro de cada día (Murnau); El pan nuestro de cada día (Vidor); Pelle el conquistador; El prado; Salmo Rojo; Tarahumara; Tasio; La tierra (Dovjenco); La tierra (Chahine); Tierra de España; Tierra de rastros; Las uvas de la ira; La venganza.

TRABAJO**(Dureza, alienación, competitividad, maquinismo, condiciones laborales)**

Arroz amargo; La bahía del odio; El canto de los ríos; La clase obrera va al paraíso; Construimos; El empleo; Entusiasmo; Fieras humanas; Glengarry Glen Ross; Gran Sol; Hombres de Aran; El hombre de mármol; El hombre de hierro; Humano, demasiado humano; Húngaros; María, matrícula de Bilbao; Más poderoso que la vida; Metrópolis; Mujeres trabajadoras; Nacido para Diesel; N.P. Il segreto; Perdido en América; Le point du jour; The power and the land; ¡Qué bello es vivir!; Riff-Raff; El río que nos lleva; Se escapó la suerte; Sinfonía industrial; Tasio; Thémroc, el cavernícola humano; Tiempos modernos; La torre de los ambiciosos; Trabajo clandestino; La trampa de conejos; El verdugo; Vive como quieras; Wall Street.

VIDA COTIDIANA**(Familia, convivencia, relaciones de pareja, amo-esclavo)**

Aventuras y desventuras de un italiano emigrado; ¡Bof! Anatomía de un repartidor; Café irlandés; Cartas a Iris; La colmena; Dernière sortie avant Roissy; Dinero caído del cielo; El espontáneo; Los fieles sirvientes; Esa pareja feliz; Los golfos; Un lugar en el mundo; El malvado Carabel; Mi calle; Mimi metalúrgico, herido en su honor; Muerte de un viajante; Pelle el conquistador; Pelle viva; Le point du jour; ¿Qué he hecho yo para merecer esto?; La sal de la tierra; Los santos inocentes; Se escapó la suerte; El sir-

viente; Los sirvientes; Smic, Smac, Smoc; Stico; Tiempos difíciles; La trampa de conejos; La última cena; La vida por delante; La vie est à nous.

VIOLENCIA**(Guerra, pistolero, represión obrera, luchas campesinas)**

Actas de Marusia; L'affaire Sacco et Vanzetti; Antonio das Mortes; Banditi a Orgosolo; Black Legion; Blue collar; La cantata de Chile; Carbón/La tragedia de la mina; Casas Viejas; La caza trágica; El chacal de Nahueltoro; Con uñas y dientes; El coraje del pueblo; Cuando esté muerto y livido; Days of hope; Dios y el diablo en la tierra del sol; El flecha Quex; Los fusiles; Give us this day; Hay que quemar un hombre; La huelga; El infierno negro; La madre; El magistrado; Mimi metalúrgico, herido en su honor; El molino del Po; Native Land; No habrá más penas ni olvido; El Norte; Odio en las entrañas; La Patagonia rebelde; La rebelión de los colgados; La repentina riqueza de los pobres de Kombach; Rocco y sus hermanos; Sacco e Vanzetti; Salmo Rojo; Siete días de enero; La telaraña; Tierra de España; La tierra prometida; Última salida Brooklyn; Valparaíso, mi amor; La verdad sobre el caso Savolta; Viaje a la felicidad de mamá Küster; Vidas secas.

VIVIENDA

Las cartas de Alou; La ciudad de la alegría; Dinero; Esa pareja feliz; La estrategia del caracol; Give us this day; El inquilino; Manos sobre la ciudad; Milagro en Milán; Noble gesta; El pan nuestro de cada día (Vidor); El pisito; Surcos; El techo; Los traperos de Emaús; El verdugo; Vive como quieras.

Clasificación cronológica**Hasta 1920**

Charlot emigrante (Charles Chaplin, 1917)

La huelga (Sergei M. Eisenstein, 1924)

Los hijos del trabajo (Agustín García Carrasco, 1926)

La madre (Vsevolod Pudovkin, 1926)

Las de Méndez (Fernando Delgado, 1927)

El fin de San Petersburgo (Vsevolod Pudovkin, 1927)

Metrópolis (Fritz Lang, 1927)

La aldea maldita (Florián Rey, 1929)

Finis Terrae (Jean Epstein, 1929)

La línea general/Lo viejo y lo nuevo (S.M. Eisenstein, 1929)

El infierno de los pobres/El viaje a la felicidad de la madre Krause (Phil Jutzi, 1929)

1930-1939

Construimos (Joris Ivens, 1930)
Entusiasmo/Sinfonía de Dombass (Dziga Vertov, 1930)
El pan nuestro de cada día (Friedrich W. Murnau, 1930)
La tierra (Alexander Dovjenko, 1930)
Carbón/La tragedia de la mina (Goerge W. Pabst, 1931)
Sinfonía industrial (Joris Ivens, 1931)
¡Viva la libertad! (René Clair, 1931)
Esclavos de la tierra (Michael Curtiz, 1932)
Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo (Slatan Dudow, 1932)
Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1932)
Borinage/Miseria en el Borinage (Joris Ivens, 1933)
El flecha Quex (Hans Steinhoff, 1933)
Fueros humanos (Frank Borzage, 1933)
Soy un vagabundo (Lewis Milestone, 1933)
Hombres de Aran (Robert Flaherty, 1934)
El pan nuestro de cada día (King Vidor, 1934)
Si j'étais le patron (Richard Pottier, 1934)
El infierno negro (Michael Curtiz, 1935)
Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1935)
Al servicio de las damas (Gregory La Cava, 1936)
Nuevos ideales (Salvador de Alberich, 1936)
La vie est à nous (Jean Renoir, 1936)
Aurora de esperanza (Antonio Sau, 1937)
Black Legion (Archie Mayo, 1937)
Castilla se liberta (Adolfo Aznar, 1937)
Temps des cerisses (Jean Paul Le Chanois, 1937)
Tierra de España (Joris Ivens, 1937)
Mujeres trabajadoras (Producido por el PSUC, 1938)
Vive como quieras (Frank Capra, 1938)
La fuerza bruta (Lewis Milestone, 1939)
La muchacha de la Quinta Avenida (Gregory La Cava, 1939)

1940-1949

Mis universidades (Mark Donskoi, 1940)
The power and the land (Joris Ivens, 1940)

Las uvas de la ira (John Ford, 1940)
¡Qué verde era mi valle! (John Ford, 1941)
La ruta del tabaco (John Ford, 1941)
Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)
Native Land (Paul Strand y Leo Hurwitz, 1938-1942)
El hombre del sur (Jean Renoir, 1945)
¡Qué bello es vivir! (Frank Capra, 1946)
La caza trágica (Giuseppe de Santis, 1947)
Noble gesta (Luigi Zampa, 1947)
Se escapó la suerte (Jacques Becker, 1947)
La tierra tiembla (Luchino Visconti, 1947)
Las aguas bajan negras (J.L. Sáenz de Heredia, 1948)
Arroz amargo (Giuseppe de Santis, 1948)
¡Esquina, bajan!/Hay lugar para... dos (Alejandro Galindo, México, 1948)
Ladrón de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948)
El molino del Po (Alberto Lattuada, 1948)
Tiempo de su vida (H.C. Potter, 1948)
Give us this day (Edward Dmytryk, 1949)
Le point du jour (Louis Daquin, 1949)

1950-1959

El camino de la esperanza (Pietro Germi, 1950)
El hombre vestido de blanco (Alexander Mckendrick, 1950)
Milagro en Milán (Vittorio de Sica, 1950)
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Esa pareja feliz (Luis G. Berlanga y J.A. Bardem, 1951)
Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
Roma, ore undici (Giuseppe de Santis, 1952)
Bahía negra (Anthony Mann, 1953)
Hay un camino a la derecha (Francisco Rovira Beleta, 1953)
La sal de la tierra (Herbert J. Biberman, 1953)
La guerra de Dios (Rafael Gil, 1954)
La ley del silencio (Elia Kazan, 1954)
La rebelión de los colgados (Alfredo B. Crevenna, 1954)
La torre de los ambiciosos (Robert Wise, 1954)
Los traperos de Emaús (Robert Darene, 1954)
El canto de los ríos (Joris Ivens, 1954-1955)

El malvado Carabel (Fernando Fernán-Gómez, 1955)
El salario del miedo (Henri-Georges Clouzot, 1955)
El ferroviario (Pietro Germi, 1956)
Hombres y lobos (Giuseppe de Santis, 1956)
Más poderoso que la vida (Nicholas Ray, 1956)
Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda, 1956)
El techo (Vittorio de Sica, 1956)
La trampa de conejos (Philip Leacock, 1957)
La venganza (Juan Antonio Bardem, 1957)
El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1958)
El pisito (Marco Ferreri, 1958)
La vida por delante (Fernando Fernán-Gómez, 1958)
El magistrado (Luigi Zampa, 1959)
I Magliari (Francesco Rosi, 1959)
Los golfos (Carlos Saura, 1959)

1960-1969

Déjà s'envole la fleur maigre (Paul Meyer, 1960)
Maria, matrícula de Bilbao (Ladislao Vajda, 1960)
Mi calle (Edgar Neville, 1960)
Rocco y sus hermanos (Luchino Visconti, 1960)
Banditi a Orgosolo (Vittorio de Seta, 1961)
Il brigante (Renato Castellani, 1961)
El empleo (Ermanno Olmi, 1961)
Pelle viva (Giuseppe Fina, 1961)
Hay que quemar un hombre (Paolo y Vittorio Taviani, 1962)
América, América (Elia Kazan, 1963)
Manos sobre la ciudad (Francesco Rosi, 1963)
El sirviente (Joseph Losey, 1963)
El verdugo (Luis G. Berlanga, 1963)
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha, 1964)
El espontáneo (Jorge Grau, 1964)
Fieras humanas (Roberto Farias, 1964)
Los fusiles (Ruy Guerra, 1964)
Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964)
El fuego de la vida (Jan Troell, 1966)

La busca (Angelino Fons, 1966)
L'affaire Sacco et Vanzetti (Paul Roland, 1967)
Mi hija, la socialista (Alekos Sakellarios, 1967)
Antonio das Mortes (Glauber Rocha, 1968)
Brasil verdade (M. Horacio Giménez, G. Sarno, M. Capovilla y P. Gil Soares, 1965-1968)
Cuando esté muerto y lívido (Zwojin Pavlovic, 1968)
Adalen 31 (Bö Widerberg, 1969)
Camarades (Marin Karmitz, 1969)
El chacal de Nahueltoro (Miguel Littin, 1969)
Odio en las entrañas (Martin Ritt, 1969)
I recuperanti (Ermanno Olmi, 1969)
La tierra (Yusuf Chahin, 1969)
Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969)

1970-1979

La clase obrera va al paraíso (Elio Petri, 1970)
Españolas en París (Roberto Bodegas, 1970)
Metello (Mauro Bolognini, 1970)
La repentina riqueza de los pobres de Kombach (Volker Schlöndorff, 1970)
¡Bof! Anatomía de un repartidor (Claude Faraldo, 1971)
La califa (Alberto Bevilacqua, 1971)
Casta invencible (Paul Newman, 1971)
El coraje del pueblo (Jorge Sanjinés, 1971)
Coup pour coup (Marin Karmitz, 1971)
Los emigrantes (Jan Troell, 1971)
Joe Hill (Bo Widerberg, 1971)
Sacco e Vanzetti (Giuliano Montaldo, 1971)
Smic, Smac, Smoc (Claude Lelouch, 1971)
Ya no basta con rezar (Aldo Francia, 1971)
Beau Masque (Bernard Paul, 1972)
Boxcar Bertha (Martin Scorsese, 1972)
El carbonero (Mohamed Bouamari, 1972)
El empleado (Helma Sanders, 1972)
Mimi metalúrgico, herido en su honor (Lina Wertmüller, 1972)
N.P. Il segreto (Silvano Agosti, 1972)
La nueva tierra (Jan Troell, 1972)

Salmo Rojo (Miklós Jancsó, 1972)
Il sindacalista (Luciano Salce, 1972)
Sunder (Martin Ritt, 1972)
Thémroc, el cavernícola humano (Claude Faraldo, 1972)
Todo va bien (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972)
Aventuras y desventuras de un italiano emigrado (Franco Brusati, 1973)
El realismo socialista (Raúl Ruiz, 1973)
La tierra prometida (Miguel Littin, 1973)
Todos nos llamamos Ali (Rainer W. Fassbinder, 1973)
L'autre France (Ali Ghalem, 1974)
Delito de amor (Luigi Comencini, 1974)
Humano, demasiado humano (Louis Malle, 1974)
Kashima Paradise (Bérnie Deswarte y Yann Le Masson, 1974)
La Patagonia rebelde (Héctor Olivera, 1974)
La tierra de la gran promesa (Andrej Wajda, 1974)
La Cecilia (Jean-Louis Comolli, 1975)
Days of hope (Ken Loach, 1975)
Novecento (Bernardo Bertolucci, 1975)
Quand tu disais Valéry (René Vautier y Nicole Le Garrec, 1975)
Viaje a la felicidad de mamá Küster (Reiner W. Fassbinder, 1975)
Actas de Marusia (Miguel Littin, 1976)
Brutos, sucios y malos (Ettore Scola, 1976)
The bus (Bay Okan, 1976)
La cantata de Chile (Humberto Solás, 1976)
De sol a sol (VV.AA., 1976)
Esta tierra es mi tierra (Hal Ashby, 1976)
Harlan County USA (Barbara Kopple, 1976)
El hombre de mármol (Andrej Wajda, 1976)
El puente (Juan Antonio Bardem, 1976)
Raíces de sangre (Jesús Treviño, 1976)
La última cena (Tomás Gutiérrez Alea, 1976)
¡Alambrista! (Robert M. Young, 1977)
Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977)
Dernière sortie avant Roissy (Bernard Paul, 1977)
Expropiación (Mario Robles, 1977)
Húngaros (Zoltan Fabri, 1977)
The wobblies (Deborah Shaffer y Steward Bird, 1977)

El árbol de los zuecos (Ermanno Olmi, 1978)
La batalla de Chile (Patricio Guzmán, 1973-1978)
Blue collar (Paul Schrader, 1978)
Catástrofe en la factoría (Mel Stuart, 1978)
Con uñas y dientes (Paulino Viota, 1978)
Cristo se paró en Éboli (Francesco Rosi, 1978)
La empresa perdona un momento de locura (Mauricio Walerstein, 1978)
F.I.S.T. Símbolo de fuerza (Norman Jewison, 1978)
Norma Rae (Martin Ritt, 1978)
Siete días de enero (Juan Antonio Bardem, 1978)
Los sirvientes (Tomás Gutiérrez Alea, 1978)
Stony, sangre caliente (Robert Mulligan, 1978)
La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1978)
Los fieles sirvientes (Francesc Betriu, 1979)
Manuel (Alfredo Anzola, 1979)
Nacido para Diesel (Peter Przygodna y Braulio Tavares Neto, 1979) *Por los caminos verdes* (Marilda Vera, 1979)
Retrato de Teresa (Pastor Vega, 1979)

1980-1989

Tierra de rastros (Antonio Gonzalo, 1980)
Dinero caído del cielo (Herbert Ross, 1981)
Los dos mundos de Angelita (Jane Morrison, 1981)
El hombre de hierro (Andrej Wajda, 1981)
Looks and Smiles (Ken Loach, 1981)
Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain, 1981)
La boda (Thaelman Urgelles, 1982)
Britannia Hospital (Lindsay Anderson, 1982)
La colmena (Mario Camus, 1982)
Trabajo clandestino (Jerzy Skolimowski, 1982)
Casas Viejas (José Luis López del Río, 1983)
No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983)
El Norte (Gregory Nava, 1983)
Los santos inocentes (Mario Camus, 1983)
Silkwood (Mike Nichols, 1983)
¡Victoria! (Antoni Ribas, 1983)
¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984)

El rigor del destino (Geraldo Vallejo, 1984)
Sabatoventiquattromarzo (VV.AA., Italia, 1984)
Seeing red (Julia Reichert y James Klein, 1984)
Stico (Jaime de Armiñán, 1984)
Tasio (Montxo Armendáriz, 1984)
Ah, Amerika! (Istvan Órosz y Laszlo Haris, 1985)
La bahía del odio (Louis Malle, 1985)
Muerte de un viajante (Volker Schlöndorff, 1985)
Perdido en América (Albert Brooks, 1985)
Cabeza de turco (Jörg Gfrörer, 1986)
40 m² Deutschland (Tevfik Baser, 1986)
Desde Liverpool con amor (Chris Bernard, 1986)
Comrades (Bill Douglas, 1987)
Guarapo (Teodoro y Santiago Ríos, 1987)
Letter to Sapin (Miguel Orodea, 1987)
Pelle el conquistador (Bille August, 1987)
Tallo de hierro (Héctor Babenco, 1987)
Wall Street (Oliver Stone, 1987)
Gran Sol (Ferrán Llagostera, 1988)
Un lugar llamado Milagro (Robert Redford, 1988)
Más allá de la ambición (Gary Sinise, 1988)
Siempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1988)
Tiempos difíciles (Joao Botelho, 1988)
La crisis de Flint (Michael Moore, 1989)
Dinero (Doris Dörrie, 1989)
Homer y Eddie (Andrei Konchalovski, 1989)
El río que nos lleva (Antonio del Real, 1989)
Shirley Valentine (Lewis Gilbert, 1989)
Ultima salida Brooklyn (Uli Edel, 1989)

1990-1995

Le brasier (Eric Barbier, 1990)
Cartas a Iris (Martin Ritt, 1990)
Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990)
Después de la tormenta (Tristán Bauer, 1990)
Doblones de a ocho (Andrés Linares, 1990)
El prado (Jim Sheridan, 1990)

Riff-Raff (Ken Loach, 1990)
La telaraña (Antoni Verdaguer, 1990)
El clan Kimberley (Graham Chase, 1991)
Un lugar en el mundo (Adolfo Aristarain, 1991)
¡Qué asco de vida! (Mel Brooks, 1991)
La ciudad de la alegría (Roland Joffé, 1992)
Daens (Stijn Coninx, 1992)
De ratones y hombres (Gary Sinise, 1992)
Glengarry Glen Ross (James Foley, 1992)
Herzsprung (Helke Misselwitz, 1992)
Hoffa, un pulso al poder (Danny DeVito, 1992)
La línea (Ernesto Rimoch, 1992)
Cafè irlandés (Stephen Frears, 1993)
En tránsito (Philippe Lioret, 1993)
La estrategia del caracol (Sergio Cabrera, 1993)
Germinal (Claude Berri, 1993)
El hombre de la nevera (Vicente Tamarit, 1993)
Lloviendo piedras (Ken Loach, 1993)
Lamerica (Gianni Amelio, 1994)
Margaret's Museum (Mort Ransen, 1995)
Mi familia/My family (Gregory Nava, 1995)
Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995)
La otra América (Goran Paskaljevic, 1995)

Clasificación por países

En el caso de tratarse de coproducciones entre varios países sólo se tiene en cuenta el que figura en primer lugar.

España

Las aguas bajan negras (J.L. Sáenz de Heredia, 1948)
La aldea maldita (Florián Rey, 1929)
Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977)
Aurora de esperanza (Antonio Sau, 1937)
La busca (Angelino Fons, 1966)
Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990)

Casas Viejas (José Luis López del Río, 1983)
Castilla se liberta (Adolfo Aznar, 1937)
La colmena (Mario Camus, 1982)
Con uñas y dientes (Paulino Viota, 1978)
Las de Méndez (Fernando Delgado, 1927)
Doblones de a ocho (Andrés Linares, 1990)
Esa pareja feliz (Luis G. Berlanga y J.A. Bardem, 1951)
Españolas en París (Roberto Bodegas, 1970)
El espontáneo (Jorge Grau, 1964)
Los fieles sirvientes (Francesc Betriu, 1979)
Los golfos (Carlos Saura, 1959)
Gran Sol (Ferrán Llagostera, 1988)
Guarapo (Teodoro y Santiago Ríos, 1987)
La guerra de Dios (Rafael Gil, 1954)
Hay un camino a la derecha (Francisco Rovira Beleta, 1953)
Los hijos del trabajo (Agustín García Carrasco, 1926)
El hombre de la nevera (Vicente Tamarit, 1993)
El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1958)
El malvado Carabel (Fernando Fernán-Gómez, 1955)
María, matrícula de Bilbao (Ladislao Vajda, 1960)
Mi calle (Edgar Neville, 1960)
Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda, 1956)
Mujeres trabajadoras (Producido por el PSUC, 1938)
Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995)
Nuevos ideales (Salvador de Alberich, 1936)
La piel quemada (Josep María Forn, 1967)
El puente (Juan Antonio Bardem, 1976)
El pisito (Marco Ferreri, 1958)
¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984)
El río que nos lleva (Antonio del Real, 1989)
Los santos inocentes (Mario Camus, 1983)
Siete días de enero (Juan Antonio Bardem, 1978)
Siempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1988)
Stico (Jaime de Armiñán, 1984)
Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
Tasio (Montxo Armendáriz, 1984)

La telaraña (Antoni Verdaguer, 1990)
Tierra de rastros (Antonio Gonzalo, 1980)
Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1932)
La venganza (Juan Antonio Bardem, 1957)
La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1978)
El verdugo (Luis G. Berlanga, 1963)
¡Victoria! (Antoni Ribas, 1983)
La vida por delante (Fernando Fernán-Gómez, 1958)

Francia

L'autre France (Ali Ghalem, 1974)
Beau Masque (Bernard Paul, 1972)
¡Bof! *Anatomía de un repartidor* (Claude Faraldo, 1971)
Le brasier (Eric Barbier, 1990)
Camarades (Marin Karmitz, 1969)
La Cecilia (Jean-Louis Comolli, 1975)
Coup pour coup (Marin Karmitz, 1971)
Dernière sortie avant Roissy (Bernard Paul, 1977)
De sol a sol (VV.AA., 1976)
En tránsito (Philippe Lioret, 1993)
Finis Terrae (Jean Epstein, 1929)
Germinal (Claude Berri, 1993)
Humano, demasiado humano (Louis Malle, 1974)
Kashima Paradise (Bérnie Deswarte y Yann Le Masson, 1974)
Le point du jour (Louis Daquin, 1949)
Quand tu disais Valéry (René Vautier y Nicole Le Garrec, 1975)
El salario del miedo (Henri-Georges Clouzot, 1955)
Se escapó la suerte (Jacques Becker, 1947)
Si j'étais le patron (Richard Pottier, 1934)
Smic, Smac, Smoc (Claude Lelouch, 1971)
Temps des cerisses (Jean Paul Le Chanois, 1937)
Thémroc, el cavernícola humano (Claude Faraldo, 1972)
Todo va bien (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972)
Los traperos de Emaús (Robert Darene, 1954)
La vie est à nous (Jean Renoir, 1936)
¡Viva la libertad! (René Clair, 1931)

Italia

El árbol de los zuecos (Ermanno Olmi, 1978)
Arroz amargo (Giuseppe de Santis, 1948)
Aventuras y desventuras de un italiano emigrado (Franco Brusati, 1973)
Banditi a Orgosolo (Vittorio de Seta, 1961)
Il brigante (Renato Castellani, 1961)
Brutos, sucios y malos (Ettore Scola, 1976)
La califa (Alberto Bevilacqua, 1971)
El camino de la esperanza (Pietro Germi, 1950)
La caza trágica (Giuseppe de Santis, 1947)
La clase obrera va al paraíso (Elio Petri, 1970)
Cristo se paró en Éboli (Francesco Rosi, 1978)
Delito de amor (Luigi Comencini, 1974)
El empleo (Ermanno Olmi, 1961)
El ferroviario (Pietro Germi, 1956)
Hay que quemar un hombre (Paolo y Vittorio Taviani, 1962)
Hombres y lobos (Giuseppe de Santis, 1956)
Ladrón de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948)
Lamerica (Gianni Amelio, 1994)
El magistrado (Luigi Zampa, 1959)
I Magliari (Francesco Rosi, 1959)
Manos sobre la ciudad (Francesco Rosi, 1963)
Metello (Mauro Bolognini, 1970)
Milagro en Milán (Vittorio de Sica, 1950)
Mimí metalúrgico, herido en su honor (Lina Wertmüller, 1972)
El molino del Po (Alberto Lattuada, 1948)
Noble gesta (Luigi Zampa, 1947)
Novecento (Bernardo Bertolucci, 1975)
N.P. Il segreto (Silvano Agosti, 1972)
Pelle viva (Giuseppe Fina, 1961)
I recuperanti (Ermanno Olmi, 1969)
Rocco y sus hermanos (Luchino Visconti, 1960)
Roma, ore undici (Giuseppe de Santis, 1952)
Sabatoventiquattromarzo (VV.AA., Italia, 1984)
Sacco e Vanzetti (Giuliano Montaldo, 1971)
El sindicalista (Luciano Salce, 1972)

El techo (Vittorio de Sica, 1956)
La tierra tiembla (Luchino Visconti, 1947)

RESTO DE EUROPA**Alemania**

Cabeza de turco (Jörg Gfrörer, 1986)
El canto de los ríos (Joris Ivens, 1954-1955)
Carbón/La tragedia de la mina (Goerge W. Pabst, 1931)
40 m² Deutschland (Tevfik Baser, 1986)
Dinero (Doris Dörrie, 1989)
El empleado (Helma Sanders, 1972)
El flecha Quex (Hans Steinhoff, 1933)
Herzprung (Helke Misselwitz, 1992)
El infierno de los pobres/El viaje a la felicidad de la madre Krause (Phil Jutzi, 1929)
Kuhle Wampe o a quién pertenece el mundo (Slatan Dudow, 1932)
Metrópolis (Fritz Lang, 1927)
Nacido para Diesel (Peter Przygodda y Braulio Tavares Neto, 1979)
La repentina riqueza de los pobres de Kombach (Volker Schlöndorff, 1970)
Todos nos llamamos Ali (Rainer W. Fassbinder, 1973)
Ultima salida Brooklyn (Uli Edel, 1989)
Viaje a la felicidad de mamá Küster (Reiner W. Fassbinder, 1975)

Bélgica

L'affaire Sacco et Vanzetti (Paul Roland, 1967)
Borinage/Miseria en el Borinage (Joris Ivens, 1933)
Daens (Stijn Coninx, 1992)
Déjà s'envole la fleur maigre (Paul Meyer, 1960)

Dinamarca

Pelle el conquistador (Bille August, 1987)

Gran Bretaña

Britannia Hospital (Lindsay Anderson, 1982)
Café irlandés (Stephen Frears, 1993)
La ciudad de la alegría (Roland Joffé, 1992)

El clan Kimberley (Graham Chase, 1991)
Comrades (Bill Douglas, 1987)
Days of hope (Ken Loach, 1975)
Desde Liverpool con amor (Chris Bernard, 1986)
Hombres de Aran (Robert Flaherty, 1934)
El hombre vestido de blanco (Alexander Mckendrick, 1950)
Letter to Spain (Miguel Orodea, 1987)
Looks and Smiles (Ken Loach, 1981)
Lloviendo piedras (Ken Loach, 1993)
Margaret's Museum (Mort Ransen, 1995)
La otra América (Goran Paskaljevic, 1995)
El prado (Jim Sheridan, 1990)
Riff-Raff (Ken Loach, 1990)
Shirley Valentine (Lewis Gilbert, 1989)
El sirviente (Joseph Losey, 1963)
Trabajo clandestino (Jerzy Skolimowski, 1982)

Grecia

Mi hija, la socialista (Alekos Sakellarios, 1967)

Holanda

Construimos (Joris Ivens, 1930)
Sinfonía industrial (Joris Ivens, 1931)

Hungría

Ah, Amerika! (Istvan Órosz y Laszlo Haris, 1985)
Húngaros (Zoltan Fabri, 1977)
Salmo Rojo (Miklós Jancsó, 1972)

Polonia

El hombre de hierro (Andrej Wajda, 1981)
El hombre de mármol (Andrej Wajda, 1976)
La tierra de la gran promesa (Andrej Wajda, 1974)

Portugal

Tiempos difíciles (Joao Botelho, 1988)

Rusia/URSS

Entusiasmo/Sinfonía de Dombass (Dziga Vertov, 1930)
El fin de San Petersburgo (Vsevolod Pudovkin, 1927)
La huelga (Sergei M. Einsenstein, 1924)
La madre (Vsevolod Pudovkin, 1926)
La línea general/Lo viejo y lo nuevo (S.M. Eisenstein, 1929)
Mis universidades (Mark Donskoi, 1940)
La tierra (Alexander Dovjenko, 1930)

Suecia

Adalen 31 (Bö Widerberg, 1969)
Los emigrantes (Jan Troell, 1971)
El fuego de la vida (Jan Troell, 1966)
Joe Hill (Bo Widerberg, 1971)
La nueva tierra (Jan Troell, 1972)

Suiza

The bus (Bay Okan, 1976)

Ex-yugoslavia

Cuando esté muerto y livido (Zwojin Pavlovic, 1968)

AMÉRICA LATINA

Argentina

Después de la tormenta (Tristán Bauer, 1990)
Un lugar en el mundo (Adolfo Aristarain, 1991)
No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983)
La Patagonia rebelde (Héctor Olivera, 1974)
El rigor del destino (Gerald Vallejo, 1984)
Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain, 1981)

Bolivia

El coraje del pueblo (Jorge Sanjinés, 1971)

Brasil

- Antonio das Mortes* (Glauber Rocha, 1968)
Brasil verdade (M. Horacio Giménez, G. Sarno, M. Capovilla y P. Gil Soares, 1965-1968)
Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha, 1964)
Fieras humanas (Roberto Farias, 1964)
Los fusiles (Ruy Guerra, 1964)
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)

Chile

- El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969)
El realismo socialista (Raúl Ruiz, 1973)
Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969)
Ya no basta con rezar (Aldo Francia, 1971)
La tierra prometida (Miguel Littin, 1973)

Colombia

- La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993)

Cuba

- La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973-1978)
La cantata de Chile (Humberto Solás, 1976)
Retrato de Teresa (Pastor Vega, 1979)
Los sirvientes (Tomás Gutiérrez Alea, 1978)
La última cena (Tomás Gutiérrez Alea, 1976)

México

- Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1976)
¡Esquina, bajan!/ Hay lugar para... dos (Alejandro Galindo, 1948)
La línea (Ernesto Rímoch, 1992)
El Norte (Gregory Nava, 1983)
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Raíces de sangre (Jesús Treviño, 1976)
La rebelión de los colgados (Alfredo B. Crevenna, 1954)
Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964)

Venezuela

- La boda* (Thaelman Urgelles, 1982)
La empresa perdona un momento de locura (Mauricio Walerstein, 1978)
Expropiación (Mario Robles, 1977)
Manuel (Alfredo Anzola, 1979)
Por los caminos verdes (Marilda Vera, 1979)

Estados Unidos

- ¡Alambrista!* (Robert M. Young, 1977)
Al servicio de las damas (Gregory La Cava, 1936)
América, América (Elia Kazan, 1963)
Bahía negra (Anthony Mann, 1953)
La bahía del odio (Louis Malle, 1985)
Black Legion (Archie Mayo, 1937)
Blue collar (Paul Schrader, 1978)
Boxcar Bertha (Martin Scorsese, 1972)
Cartas a Iris (Martin Ritt, 1990)
Casta invencible (Paul Newman, 1971)
Catástrofe en la factoría (Mel Stuart, 1978)
Charlot emigrante (Charles Chaplin, 1917)
La crisis de Flint (Michael Moore, 1989)
De ratones y hombres (Gary Sinise, 1992)
Dinero caído del cielo (Herbert Ross, 1981)
Los dos mundos de Angelita (Jane Morrison, 1981)
Esclavos de la tierra (Michael Curtiz, 1932)
Esta tierra es mi tierra (Hal Ashby, 1976)
F.I.S.T. Símbolo de fuerza (Norman Jewison, 1978)
Fueros humanos (Frank Borzage, 1933)
La fuerza bruta (Lewis Milestone, 1939)
Give us this day (Edward Dmytryk, 1949)
Glengarry Glen Ross (James Foley, 1992)
Harlan County USA (Barbara Kopple, 1976)
Hoffa, un pulso al poder (Danny DeVito, 1992)
El hombre del sur (Jean Renoir, 1945)
Homer y Eddie (Andrei Konchalovski, 1989)
El infierno negro (Michael Curtiz, 1935)

La ley del silencio (Elia Kazan, 1954)
Un lugar llamado Milagro (Robert Redford, 1988)
Más allá de la ambición (Gary Sinise, 1988)
Más poderoso que la vida (Nicholas Ray, 1956)
Mi familia/My family (Gregory Nava, 1995)
La muchacha de la Quinta Avenida (Gregory La Cava, 1939)
Muerte de un viajante (Volker Schlöndorff, 1985)
Native Land (Paul Strand y Leo Hurwitz, 1938-1942)
Norma Rae (Martin Ritt, 1978)
Odio en las entrañas (Martin Ritt, 1969)
La otra América (Goran Paskaljevic, 1995)
El pan nuestro de cada día (Friedrich W. Murnau, 1930)
El pan nuestro de cada día (King Vidor, 1934)
Perdido en América (Albert Brooks, 1985)
The power and the land (Joris Ivens, 1940)
¡Qué asco de vida! (Mel Brooks, 1991)
¡Qué bello es vivir! (Frank Capra, 1946)
¡Qué verde era mi valle! (John Ford, 1941)
La ruta del tabaco (John Ford, 1941)
La sal de la tierra (Herbert J. Biberman, 1953)
Seeing red (Julia Reichert y James Klein, 1984)
Silkwood (Mike Nichols, 1983)
Sounder (Martin Ritt, 1972)
Soy un vagabundo (Lewis Milestone, 1933)
Stony, sangre caliente (Robert Mulligan, 1978)
Tallo de hierro (Héctor Babenco, 1987)
Tiempo de su vida (H.C. Potter, 1948)
Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1935)
Tierra de España (Joris Ivens, 1937)
La torre de los ambiciosos (Robert Wise, 1954)
La trampa de conejos (Philip Leacock, 1957)
Las uvas de la ira (John Ford, 1940)
Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)
Vive como quieras (Frank Capra, 1938)
Wall Street (Oliver Stone, 1987)
The wobblies (Deborah Shaffer y Steward Bird, 1977)

OTROS PAÍSES

El carbonero (Mohamed Bouamari, 1972) (Argelia)

La tierra (Yusuf Chahin, 1969) (Egipto)



Metrópolis

Referencias bibliográficas

- ALBERICH, Enrique (1984), «Jean-Luc Godard. El cine reinventado» en *Dirigido por* n° 112, págs. 26-48.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor M. (1993), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Dykinson, Madrid.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor M. (1994), *Héctor Babenco. Una propuesta cinematográfica*, Dykinson, Madrid.
- AVELLAR, Juan Carlos y otros (1991), *Antología del cine latinoamericano*, Seminci, Valladolid.
- AYALA BLANCO, José (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México.
- BOLZONI, Francesco (1974), *El cine de Allende*, Fernando Torres editor, Valencia.
- CAPARRÓS LERA, José María (1977), *El cine republicano español. 1931-1939*, Dopesa, Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, José María (1978), *El cine político*, Dopesa, Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, José María (1994), *Persona y sociedad en el cine de los 90*, Eunsa, Pamplona.
- CASAS, Quim (1988), «Louis Malle. Un autor que quiere ser artesano» en *Dirigido por*, n° 157, págs. 42-65.
- CRESPO, Pedro (1987), *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva.
- EGIDO, L.G. (1983), *J.A. Bardem*, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva.
- ÉVORA, José Antonio (1994), *Tomás Gutiérrez Alea*, Festival de Cine, Huesca.
- FERNANDEZ, Dominique (1979), *Einsentein. El hombre y su obra*, Aymá, Barcelona.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1966), *F.W. Murnau*, Filmoteca Nacional, Madrid.
- F. HEREDERO, Carlos (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, Valencia/Madrid.
- FONT, Domènec (1975), «Francesco Rosi» en *Dirigido por*, n° 23, mayo 1975, págs. 1-17.
- FONT, Domènec/ESTEVE, Pau (1976), «Portugal/76. Cinema de intervençao» en *Dirigido por*, n° 33, mayo 1976, págs. 18-23.
- FREIXAS, Ramón (1982), «Fernando Fernán-Gómez. El eterno maldito» en *Dirigido por*, n° 93, mayo 1982, págs. 42-59.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1958), *Cine social*, Taurus, Madrid.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, Paloma/CÁNOVAS BELCHI, Joaquín (1993), *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción 1921-1930*, Filmoteca Española, Madrid.
- GUBERN, Román (1982), *Historia del cine*, dos vol., Lumen, Barcelona.
- HENNEBELLE, Guy (1976), *Cinéma militant*, París (monográfico de *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5/6, marzo-abril 1976).
- HERRERO, Fernando/FERNANDEZ BOURGON, José I. (1982), *Cine independiente americano: una introducción*, Seminci, Valladolid.
- HIDALGO, Manuel (1981), *Fernando Fernán-Gómez*, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva.
- HOVALD, Patrice (1962), *El neorrealismo y sus creadores*, Rialp, Madrid.
- IZAGUIRRE, Rodolfo (1983), *Cine venezolano. Largometrajes*, Fondo Editorial Cinemateca Nacional, Caracas.
- LEFEVRE, Raymond (1983), *Jean-Luc Godard*, Edilig, París.
- LEPROHON, Pierre (1966), *Le cinéma italien*, Seghers, París.
- MAGNY, Joël (1980), «Le monde ouvrier à l'écran» en *Cinéma 80*, n° 261, págs. 5-32.
- MARTINEZ TORRES, Augusto (1973), «Miklós Jancso. El movimiento continuo» en *Dirigido por* n° 8.
- MARTINEZ TORRES, Augusto (1981), *Glauber Rocha*, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva.
- MARTINEZ TORRES, Augusto (ed.) (1989), *Cine español (1896-1988)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- MARTINEZ TORRES, Augusto (1994), *El cine italiano en 100 películas*, Alianza Editorial, Madrid.
- MONLEÓN, Sigfrid (1994), *La mirada secreta de Gianni Amelio*, Seminci, Valladolid.
- MONTERDE, José Enrique (1980), «Cine y movimiento obrero» en *Dirigido por*, n° 65, págs. 8-19.
- MONTERDE, José Enrique/RIAMBAU, Esteve (1980), «Imágenes del mundo obrero» en *El Viejo Topo*, n° 45, págs. 68-71.
- MONTERDE, José Enrique (1993), *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Paidós, Barcelona.
- PÉREZ ESTREMER, Manuel (1967), «G.W.Pabs. Melodrama y muerte» en *Nuestro cine*, n° 66, octubre 1967, págs. 65-74.
- PERRON, Tangui (1993), «Nitrate et gueules noires» en *Positif*, n° 393 (noviembre 1993) págs. 24-30.
- PORTER-MOIX, Miquel (1968), *Historia del cine ruso y soviético*, editorial de Cultura Popular, Barcelona.
- KRACAUER, Siegfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.

Monterde (1997), *La imagen negada, Filmoteca de la Generalitat / Fest. de Cine de Gijón.*

- PARTEARROYO, Tony (ed.) (1995), *Gregory La Cava*, Festival de Cine/ Filmoteca Española, San Sebastián/Madrid.
- PASSEK, Jean-Loup (1979), *Joris Ivens. Cinquante ans de cinéma*, Centre Georges Pompidou, París.
- PASSEK, Jean-Loup (ed., 1991), *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid.
- PÉREZ MANRIQUE, José María (1993), *Montxo Armendáriz. Imagen y narración de libertad*, Encuentro Internacional de Cine, Burgos.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1976), «Teoría y realidad del "otro" cine español» en *Reseña*, n° 96, mayo 1976, págs. 24-30.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed., 1988), *Los años que conmovieron al cinema (Las rupturas del 68)*, Filmoteca Generalitat, Valencia.
- PETLEY, Julian (1992), *Ken Loach. La mirada radical*, Siminci, Valladolid.
- GUIDEZ, Guyllaine (1972), *Claude Lelouch*, Editions Seghers, París.
- RENOIR, Jean (1993), *Mi vida y mi cine*, Akal, Madrid.
- SALA NOGUER, Ramón (1993), *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero, Bilbao.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (1994), *Cine en Cantabria*, Tantín, Santander.
- SERVADIO, Gaia (1986), *Luchino Visconti*, Ultramar, Barcelona.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1978), *Charles Chaplin. El genio del cine*, Planeta, Barcelona.
- VV. AA. (1976), número monográfico dedicado a «Cinéma militant» de *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6.
- VV.AA. (1978), *Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena*, Filmoteca Nacional, Madrid.
- VV.AA. (1983), *Raúl Ruiz*, Filmoteca Española y Festival de Alcalá, Madrid.
- WEINRICHTER, Antonio (1987), *Norman Jewison*, Festival de Cine de Gijón.
- ZALZMAN, A. (1963), *Joris Ivens*, Seghers, París.
- ZIMMER, Christian (1975), *Cine y política*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

Además hemos consultado las colecciones de las revistas *Cinestudio*, *Dirigido por*, *Esquemas Film-Ideal*, *Nuestro cine*, *Reseña*, *Positif* y *Revue du Cinéma* cuyos artículos concretos se citan en el texto, así como los volúmenes anuales de *Cine para leer* (Mensajero, Bilbao, 1972-1994) y los catálogos de los festivales de San Sebastián y Valladolid de los últimos años.

Los inmigrantes ("The migrants", EEUU, Tom Gries, 1977) (73'). Basada en obra de Tennessee Williams.

APÉNDICE

Direcciones de interés

ORGANISMOS PÚBLICOS

Además de las consejerías de Cultura de las comunidades autónomas y de las concejalías correspondientes de los ayuntamientos están:

ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales)

Ministerio de Cultura. Pza. del Rey, 1. 28071 Madrid. (91) 532 50 89/ 532 12 22

Filmoteca Española

Carretera Dehesa de la Villa s/n. 28040 Madrid. (91) 549 00 00

Filmoteca de Andalucía

Medina y Corella, 5. 14003 Córdoba. (957) 48 18 35/47 20 18

Cine Club El Sur-Filmoteca

Palacio Conde de Gabia. Los Girones s/n. 18009 Granada. (958) 22 58 11

Filmoteca Canaria

León y Castillo, 427, 2º pl. 35007 Las Palmas. (928) 27 60 42

Filmoteca de Castilla y León

Casa de las Viejas. C. Gonzala Santana 1-7. 37001 Salamanca. (923) 21 25 16

Fundación Municipal de Cultura

c/ Torrecilla, 5. 47003 Valladolid. (983) 42 62 46

Filmoteca de la Generalitat de Catalunya

Diputació, 279-283. 08007 Barcelona. (93) 488 10 38

Centro Galego de Artes da Imaxe

Durán Loriga, 10. 15003 La Coruña. (981) 20 34 99

Centro Cultural Conde Duque. Videoteca Municipal

c/ Conde Duque, 9. 28015 Madrid. (91) 541 11 98

Filmoteca de Murcia

Gran Vía 42, 3ª esc. 5ª pl. 30005 Murcia. (968) 20 17 10

Filmoteca de la Generalitat Valenciana

Poeta Querol, s/n. 46002 Valencia. (96) 351 00 51

Filmoteca Vasca

Sancho el Sabio 17. 20010 San Sebastián. (943) 46 84 84/46 77 76

Cinemateca del Museo de Bellas Artes

Pza. del Museo, 2. 48009 Bilbao. (94) 441 01 54/441 95 36

Filmoteca de Zaragoza

Boterón, 3. 50001 Zaragoza. (976) 29 85 56/29 07 70

OTRAS ENTIDADES**Asociación Videográfica Española**

Fernán González, 28. 28009 Madrid. (91) 431 47 90

Asoc. Distribuidores Videográficos (ADIVAN)

Alfonso XII, 8,. 28014 Madrid. (91) 522 46 42

Confederación de Cineclubes del Estado Español

Castellana, 210., 5º, 9. 28046 Madrid. (91) 359 12 23

Federació Catalana de Cineclubs

Ermengarda 3, bajo 6º. 08014 Barcelona. (91) 421 19 26

EMISORAS DE TELEVISION**Operaciones comerciales de RTVE**

Edificio Prado del Rey. 28223 Pozuelo (Madrid). (91) 581 78 13

Canal 9 (RTV Valenciana)

Acces Ademuz s/n. 46100 Burjassot (Valencia). (96) 364 11 00.

Canal Sur - RTVA

41920 San Juan de Aznalfarache (Sevilla). (95) 560 76 00

Televisió de Catalunya

c/TV, s/n. 08970 Sant Joan Despí (Barcelona). (93) 499 93 33

Radio Televisión Galega

Apartado 707 15780 Santiago (La Coruña). (981) 56 44 00

Telemadrid

Zurbano 71 bis. 28010 Madrid. (91) 441 92 79

Televisión Murciana

Platería 44, 2º C. 30001 Murcia. (968) 21 22 70

Televisión Vasca - Euskal Telebista

48200 Iurreta. (94) 620 03 00

Antena 3 TV

Isla Graciosa s/n. 28700 San Sebastián de los Reyes (Madrid) (91) 623 05 00

Telecinco

Pza. Pablo Picasso. Torre Picasso pl. 36. 28020 Madrid. (91) 396 61 00

Canal Plus

Gran Vía 32, 3º. 28013 Madrid. (91) 396 55 00

DISTRIBUIDORAS DE VIDEO**Araba Films**

Orellana 4, 2º izq. 28004 Madrid. (91) 308 47 88

BRB Internacional

Tuset 26, 9º. 08006 Barcelona. (93) 218 82 50/16

Autovía Alcobendas-Fuencarral, km. 12,220 (ed. Auge 1) 28049 Madrid. (91) 358 95 96

Buenavista Home Video

Miguel Angel, 11. 28010 Madrid. (91) 308 31 47

CIC Video

Albacete 5, 3º. 28027 Madrid. (91) 326 01 20

Cine Company

Zurbano 74, 2º dcha. 28010 Madrid. (91) 442 29 44

Columbia TriStar Home Video

Albacete 5, 4º. 28027 Madrid. (91) 326 43 62

C.B. Films-División Vídeo

Diagonal 407. 08008 Barcelona. (93) 416 09 54

Distribuciones Videocentro

Josefa Valcárcel 8. 28027 Madrid.

Filmayer Video

Avda. de Burgos 8-A, 10º 1. 28036 Madrid. (91) 383 01 44

Foxvideo España

Vía Augusta 13-15. Of. 607. 08006 Barcelona. (93) 237 96 01

Avda. de Burgos 8-A, 18º. 28036 Madrid. (91) 302 32 50

Fundació Serveis de Cultura Popular

Provença 324, 3º. 08037 Barcelona. (93) 458 30 04

Germinal Video

Telégrafo 79. 08026 Barcelona. (93) 347 45 33

Iberoamericana

Velázquez 12, 7º y 8º. 28001 Madrid. (91) 431 42 46

Ivex Films

Sant Gervasi 16-20. 08022 Barcelona. (93) 418 48 58

Kalender Video

Pintor Juan Gris 5. 28020 Madrid. (91) 555 44 77

LaurenFilms Video Hogar

Balmes 87. 08008 Barcelona. (93) 488 13 83

Luk International

Rosellón 208, 3º, 1º. 08008 Barcelona. (93) 487 69 86

MetroVideo Española

Torres Quevedo, 1. 28370 Tres Cantos (Madrid). (91) 803 21 42

Multimedia

Hurtado de Mendoza, 5, 2ºC. 28036 Madrid. (91) 350 82 80

M.G.M.-U.A.

Doce de Octubre, 28. 28009 Madrid. (91) 574 90 08/06.

PolyGram Ibérica

Suero de Quiñones, 38. 28002 Madrid. (91) 564 33 10

RCA Columbia Pictures Video

Albacete 5, 4º. 28027 Madrid. (91) 326 43 62

San Pablo Films

Protasio Gómez 13. 28027 Madrid. (91) 742 51 13

Sogepaq

Gran Vía 32, 1ª pl. 28013 Madrid. (91) 522 05 29

Video Mercury Films

Fernán González 28. 28009 Madrid. (91) 431 47 90

Wanda Films

Avda. de Europa 9 P-3, bajo B. 28224 Pozuelo (Madrid). (91) 352 83 76

Warner Home Video

Angel Muñoz, 14-16. 28043 Madrid. (91) 413 05 43

No es fácil seguir la pista de un tema como "El trabajo en el cine", aunque la actividad cinematográfica sea tan laboriosa, lo que no quiere decir, sin más, que todas las películas muestren las trazas del sudor y de la energía humanas. Bastantes obras se esfuerzan en disimular, por el contrario, como si se tratara de algo vergonzoso, esos rasgos que atan los relatos filmicos a la vida normal, especialmente cuando subrayan la grandeza del esfuerzo de los hombres y mujeres de este planeta. A mí me parece que lo mejor de este libro, cuya lectura estoy importunando demasiado, es esa preocupación ética de nuestro autor para mostrar la vinculación entre la dignidad y el esfuerzo, rescatando, aunque sea con el noble pretexto de la investigación cinéfila, la huella noble de la obra bien hecha, que pretende transformar la materia y humanizarla. El cine, que es tantas cosas a la vez, sirve también, gracias a su escritura limpia, como hilo conductor, para dignificar la existencia de este milagro técnico que sirve de testigo a algo tan noble y fieramente humano.

José Luis Sánchez Noriega, en este libro magnífico, forma parte de los que confían en el invento cinematográfico y en sus posibilidades pasadas y por venir. No se conforma sólo con dar fe de sus aportaciones a la cultura, sino que intenta convencernos de que en él hay más, mucho más de lo que suponíamos. Si oponemos sus frases exactas y precisas a los comentarios anodinos de tantos expertos dudosos, aún brillan más sus opiniones porque nacen del trabajo humilde y duradero. Es un especialista anómalo, porque no se conforma con buscar la confirmación o el rechazo de sus puntos de vista iniciales, sino que procura transmitirlos, además, con la mayor exactitud y galanura literaria; en lugar de imponer sus puntos de vista, examina las creaciones cinematográficas, con sencillez y amor, para comprobar la verdad que se deriva de ellas, sin pretensiones trascendentales ni ambiciones excesivas, con la confianza puesta en los datos son sagrados y las opiniones mudables.

Nuestro autor es ya un valor seguro en este tipo de investigaciones, tan necesarias e infrecuentes en las que la disciplina es fundamental, aunque parezca más agradable el ensayo perezoso, iluminado, aparentemente, por el ingenio. Este otro tipo de investigaciones se presenta, quizás, con una apariencia demasiado seca, muy apegado a unos datos, estrechamente ligados a las hipótesis iniciales y a las consecuencias que se derivan de ella, pero, en realidad, pronto remonta el vuelo hacia un horizonte sin límites. Como buen cántabro, José Luis cree en la tarea bien hecha e ilusionada, y en sus libros brilla siempre el texto transparente y exacto, donde la lengua no sólo adquiere la necesaria corrección que nace del uso adecuado, sino que se plantea unas elevadas exigencias literarias.

Antonio Lara

Catedrático de Comunicación
Audiovisual de la Universidad
Complutense

ISBN 84-87169-84-8



9 788487 169847